

أيار 2001 صفر – 1422

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المـــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

م	عنوان المادة	نوعها	اسم الكاتب	صفحة
1	أيّها المثقفون..................................	أول الكلام	د.وليد مشوّح..............	5
	[بحوث ودراسات]			
2	نظرية تحليل الخطاب........................	دراسة	د.مازن الوعر..............	11
3	بنية اللغة الشعرية............................	دراسة	د.محمد عبدو فلفل..........	15
4	من الشعر السعودي..........................	دراسة	محمد المشايخ..............	28
5	الرواية النسوية السورية......................	دراسة	د.ماجدة حمود.............	33
	[واحه الشعر]			
6	بكائية لزنوبيا..................................	شعر	خالد السلامه................	51
7	فواصل عن النار والشجر......................	شعر	وفيق سليطين..............	59
8	مضائق العاشق..................................	شعر	ياسر اسكيف................	61
9	لأني أحب..	شعر	غسان حنا..................	63
10	يوم من حياة مواطن............................	شعر	عبد الرحمن عمار..........	65
11	أسائل عنك المنافي..............................	شعر	منير محمد خلف............	73
12	وحدي..	شعر	جابر خير بك..............	75
13	غوايات زرقاء..................................	نص	جودت حسن...............	79
	[عالم القصه]			
14	أخاف أن يدركني الصباح......................	قصة	عدنان كنفاني..............	85
15	تركيب..	قصة	رباب هلال.................	91
16	الإيغال في الزمن الموحش......................	قصة	حسين المناصره............	100
17	الوحام..	قصة	مالك صقور..............	106
18	عندما كان الرجال حريماً........................	قصة	فاطمة يوسف العلي.......	113
19	الكتابة العشق السري............................	خواطر	ليلى العثمان...............	117
	[قراءات ..متابعات..]			
20	مجموعة الحصرم................................	قراءة	د.عادل الفريجات..........	125
21	مع الروائية عائدة الخالدي......................	قراءة	مأمون الجابري............	132
22	محمود درويش..................................	قراءة	غالية خوجه..............	138

23	لاتحرج الموت الجميل........................		د.زهير غازي زاهد........	152
25	قصص العدد الماضي........................	راءة متابعة	محمد قرانيا................	158

اول الكلام

أيُّها المثقفون...

د. وليد مشوِّح

إذا كان الوضع العربي الآن يشهد اختراقات واضحة على الصعيد السياسي، والاقتصادي، ترافقها انهيارات إقليمية شكّلت –نتيجة للاختراقات على الصعيدين المذكورين– ارتداداً عن المد القومي الذي شهدته المنطقة العربية أوائل خمسينيات القرن العشرين، وبالتالي تحوّل الكيان الوطني إلى تناقضات عقيدية وعقائدية واصطراع إثني وطائفي، وبالتالي فقد طغت الأنويَّة القطرية على المصلحة القومية، فانكفأت الأولى ضمن حدودها الجغرافية إلى دويلات تديرها نظم قامت –أصلاً– على أنماط تفكير مختلفة.

نقول إذا كان الوضع العربي –تحت ضغط القائم الراهن– على هذه الصورة؛ فإن المستقبل يظل غائماً ما لم يعره الشارع العربي اهتماماً أولياً، بعيداً عن سياسات القصور الرسمية وأنوياتها.. ومما لا شك فيه –بالنسبة للمستقبل– بأن الرهان المحوري القادم والمطروح بإلحاح على الفكر العربي؛ هو تحقيق الأمن الثقافي العربي، بعدما بدا من الواضح أن أشكال المقاومة الأخرى قد اخترقت فتآكلت فتهاوت أو هي في طور الاندثار..

والمسألة تبدأ أساساً من وضع روائز دقيقة لضبط المرتكزات الفكرية التي قامت عليها أيديلوجيا التطبيع كونها تشكل المحرك الأساس للجائحة التي باتت تهدد الأمن القومي من جوانبه العقائدية والثقافية كلها.

وأول هذه الروائز تتمثل بخلق النظرة الشمولية لتبعات العولمة الاقتصادية التي باتت تطرد أو تهدد بطرد الإيمانات الأيديلوجية والقومية من مركزها التاريخي.

وثاني هذه الروائز: صناعة الأسس الدقيقة التي ستعتمد عليها القراءة الموضوعية للوضع الإقليمي المتردي والذي أدّى بالفعل إلى اختلال التوازن الاستراتيجي الدولي وتحوله الجذري لصالح السياسة الصهيونية نظراً لطول المدة الزمنية التي عجز فيها العرب عن الحسم العسكري..

أما الرائز الثالث: فيتمثل بصناعة الممحاة (الإعلامية) القادرة على إلغاء التعريفات والتقسيمات والتقييمات التي روجتها وسائل الإعلام الغربي لتوجهات السياسة الصهيونية، وإيجاد التعريفات ذات البريق الإنساني الذي يغري العقل بقبولها؛ مثل تقسيم الساسة الإسرائيليين إلى صقور وحمائم ودعاة سلام مع أن الحقيقة التي تقوم عليها الصهيونية تقوم على هدف أحادي، ونظرة أحادية، على توجه واحد، وتفكير واحد، وهدف واحد، وهذا الأمر هو الذي يحتاج إلى إلغاء شامل، وقيام إيمان على جوهر فكري واحد يقول: إن الصهيونية هدف لا أخلاقي يجافي الطمأنينة والرفاه والسلام الاجتماعي أنّى كانت تلاوين اللافتة التي يرفعها حزب صهيوني أو مجموعة صهيونية، أو فرد يعلن انتماءه للمؤسسة الصهيونية...

إذن فالمهمة التي يلقيها التاريخ على عاتق المثقف العربي هي تفكيك الأطروحات التي أشادها دهاقنة السياسة الصهيونية ومن لفَّ لفهم، وبالتالي إزاحة الستارة عن خلفياتها الوقوعية التي تريد بمجملها إلغاء الشخصية العربية، وتمزيق خصوصياتها، ومحو تاريخها الحضاري.

وإذا كانت المعطيات التي أوردناها قد أثبتت اختراق الأمن الاقتصادي وضياع بعض الشخوص من بعض النخب والفعاليات الاجتماعية البارزة في وهدات الضوء والرفاه المتوهم؛ فإن الأمن الثقافي والفكري بات معرضاً لمخاطر الاختراق عبر خطط وخطوط وقنوات وأنفاق هي أشد تعقيداً من حيث الهندسة، وأكثر ذكاءً من حيث الحيل والأحابيل، من خطوط الاختراق الآنفة الذكر.

إن ما عرضناه يندرج تحت عنوان الحقيقة وليس من قبيل التوهم أو التوجس أو المغالاة في الحذر كما يحلو للبعض قذفنا به، وهذه الحقيقة واضحة جلية سواء نظرنا إلى القطاعات التربوية والبحثية، أو إلى المؤسسات الإعلامية والثقافية. وكما ذكرنا في أطروحة سابقة؛ فإن

الأوساط الصهيونية وشرايينها تشارك في تمويل عشرات المراكز والمؤسسات الأهلية بصفة مباشرة أحياناً، وعن طريق منظمات وجمعيات غير حكومية خارجية على الغالب، ولعله من نافل القول: إن أبرز هذه الهيئات التي تتلقى مثل هذا الدعم (وتقدم خدمات كبيرة لمموليها) تنظيمات حقوق الإنسان، وعلى وجه الخصوص، تلك التي تركز نشاطاتها على (حقوق الأقليات)، أو تروج لمبادئ تبدو في ظاهرها (نبيلةً- إنسانية- برّاقة) مما يرفعها إلى مستوى فوق مستوى الشبهات عندما تروج مبادئها تلك مثل: السلم،

التسامح، الحوار الديني، المجتمع المفتوح، الأسرة الإنسانية، تدمير القائم لأنه يحد من حرية الفرد.. وهكذا... وعلى الرغم من وجود هذه البنى الباطنة، فإن ثمة بنى أخرى مدعمّة منها، تظهر علانية وتكشر عن نيوبها الزرقاء -كما يقال- على شكل جمعيات لدعم التطبيع، والترويج لشعارات هؤلاء وأولئك، بدأت تعزز نشاطها الإعلامي والتعبوي، وتستقطب أقلاماً معروفة لتسويق شعارات (العملية السلمية، ومكاسب الاندماج العالمي، وقيام المنظومة الشرق- أوسطية، وقيام المجتمعات المنفلشة دون تنظيمات ومنظمات وفتح الحرية على آفاق الفوضى)

ومن الظواهر التي باتت تصفع ضمير المثقف الحر الملتزم بأمته هي اتساع بعض أشكال التطبيع الإعلامي؛ مثل استضافة الساسة والكتّاب والمحللين الصحفيين الإسرائيليين على شاشات وصفحات وأثير الوسائل الإعلامية العربية من منطلق مضلِلٍ -أيضاً- هو الادعاء بحرية المهنة وتسييد حسها الموضوعي وانفتاحها على الحقيقة والواقع.. (..!؟!؟).

وهناك مؤشرات غير معلنة تمس جوهر الصراع العربي -الصهيوني في أبعاده الأخلاقية، والنفسية، والحضارية، والاقتصادية، تجعل الحدث السياسي حدثاً ثانوياً إذا ما قورن بالتحديات الهائلة التي تنبثق -موضوعياً- عن الاختراق الإسرائيلي للأمن القومي العربي على مختلف الصعد.

من ذلك مثلاً: "ضخامة حجم التبادل التجاري والمالي بين (بعض) المؤسسات العربية والمؤسسات الإسرائيلية الذي قُدِّر (بحسب بعض المراكز البحثية الإسرائيلية) بعشرين مليار دولار، في حين لا تتوفر معلومات مؤكدة حول طبيعة وحجم التبادلات بين الجانب العربي والشركات والمؤسسات الإسرائيلية التي تتدثر بغطاء غربي، ومنها العديد من الشركات العملاقة ما فوق القومية.

والواقع أن طبقة واسعة من رجال الأعمال (العرب) بدأت تشكل قوة ضغط رئيسية من أجل التطبيع مع إسرائيل، ورأس حربة لهذا الاختراق المتفاقم للأمن الاقتصادي القومي، ومن بين أفرادها من ينتمي لجمعيات (ما يسمى) بجمعيات (التقارب العربي الإسرائيلي) التي

تشكلت في بعض الأقطار ذات العلاقات الدبلوماسية مع تل أبيب".

(انظر صحيفة الاتحاد الصادرة بتاريخ 2000/6/28).

وبعد... فيا أيها المثقفون.. اللعبة كبيرة تنقصها مشروطيات أخلاقية، هدفها أمننا القومي وهويتنا القومية وتاريخنا وذاتنا، وإرادتها الحقيقية ابتلاع ما هو فوق الترابْ وما هو تحته...

و.. يا أيها المثقفون إنهم يريدونكم أرضية (مخملية) للملعب، فأية أقدام تريد أن تطأكم.. فمن ابتلع الطعم فليغسل معدته قبل أن يستشري السم في جسده، ومن احتساه وهو يعرف محتواه وكنهه فلن نمر على قبره، ولن نتمتم بتوسل إلى الله أن يرحمه، لأن رحمة الشعب من رحمة الله...

و... يا أيها المخدوعون ببريق متوهم؛ اعلموا أن الأوطان لا تبنى بوعي غائب، ولا بحلم كاذب، ولا بردٍّ فعل غاضب.. وقد تكون النوايا الحسنة مفاتيح لبوابات الجحيم...



نظرية تحليل الخطاب

د. مازن الوعر

عندما يتناول الباحث موضوعاً كهذا تقفز إلى ذهنه أسئلة كثيرة منها:

-كيف يمكننا تحديد الفروق القائمة بين اللغة الرسمية واللغة غير الرسمية؟ بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة؟ بين اللغة الفصحى واللغة العامية؟

-كيف يمكننا تحديد مفهوم الأدب؟ هل يحق لنا أن نتكلم عن الأدب الشفهي (الشعبي)؟ وإذا كان ذلك كذلك فما هي صفات هذا الأدب المتميزة؟

-كيف يمكننا تحديد مفهوم الشعر ضمن إطار الأدب؟

-ثم ماذا عن الشعر الشفهي (الزجل، العتابا... الخ)؟ كيف يمكننا تمييزه عن الأغنية أو الأنشودة من جهة وعن النثر العادي من جهة أخرى؟

-وأخيراً وليس آخراً، ما هي الصفات المميزة للحكاية الشفهية؟

سوف نستخدم هنا مصطلحين اثنين يعبران عن كل هذه التساؤلات. وبكلمة أدق، إن كل هذه التساؤلات يمكن أن تنتمي إلى هذين المفهومين وهما: اللغة المنطوقة، واللغة المكتوبة.

هناك مواد مكتوبة (في الجرائد والمجلات مثلاً) لا يمكن اعتبارها أدباً على الإطلاق.. وفي الوقت نفسه هناك مواد شفهية (كالأساطير اليونانية) تعتبر أعمالاً أدبية عالمية. هذه المسألة تطرح سؤالاً عويصاً يدور حول كيفية تحديد مفهوم اللغة الأدبية.

يقترح اللساني الأمريكي ((وليام برايت)) (W.Bright 1982) أن الأدب هو الخطاب أو النص الذي يحمل قيمة جوهرية ذات انتشار وانتقال ديناميكي مستمر في مجتمع من المجتمعات.

ولكن الأدب الشفهي القيم والنافع والمستمر والمنتشر يطرح سؤالاً آخر ذا بعدين متناقضين هو:

-كيف يمكن للأدب أن يكون قيماً ومثقفاً على الرغم من أنه أدب شفهي غير مكتوب؟ والمثال على ذلك الأدب الشفهي القيم والمثقف والواسع الانتشار وهو أدب الإلياذة والأوديسا، ثم أدب الأساطير الهندية القديمة ((مهابهاراتا – رامايانا – فيداس))، وأخيراً الشعر العربي الجاهلي عندما كان في حالته الشفاهية وقبل أن يدوّن[1]. الواقع أن هذه النصوص الأدبية كانت بالأصل شفهية ثم سجلت وانتقلت إلينا عبر الكتابة. وإذا

■ جميع التساؤلات يمكن أن تنتمي إلى مفهومين هما: اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.

[1] *Bright, W. (1982 P:271-283). "Literature: Written and Oral". In: Tannen, D(ed) (1982). Analyzing Discourse: Text and Talk. Ceorgetown University Press, Washington D.C.*

قرأنا هذه النصوص على حدين بصوتٍ عالٍ فإننا سنعيدها إلى صفتها الشفهية.

نستنتج من ذلك أن الفرق بين الكلام والكتابة لا يمكن أن يتخذ معياراً أو مقياساً لتحديد أو تعريف الأدب. صحيح أن الأدب الشفهي المألوف يمكن أن يختلف في الكم عن الأدب المكتوب إلا أنهما لا يختلفان أحدهما عن الآخر من حيث النوع والكيف. كثيرة هي الآداب الشفهية التي تصور الموضوعات الفكرية والجمالية نفسها التي تصورها الآداب المكتوبة.

ولكن إلى أيّ حد تستطيع الآداب الشفهية أن تحافظ على نفسها دون تغيير أو تبديل وهي تنتقل من جيل إلى جيل كما هو الأمر في الآداب المكتوبة؟ يرى ((جاك جودي)) (J. Goody 1977) أن الآداب الشفهية يمكن أن تبقى دون تغيير أو تبديل في مستوى البنية ومستوى الاستعمال المتكرر للتعبيرات المقولبة (المسكوكة)، أما في مستوى الكلمة المفردة فإنها تتغير وتتبدل.[2]

■ وليام برايت يرى أن الأدب هو الخطاب أو النص الذي يحمل قيمة جوهرية ذات انتشار وانتقال ديناميكي مستمر.

على أية حال إن الآداب الشفهية تبقى دون تغيير ما دامت القيمة الرفيعة لها تظل ملتصقة بالذاكرة الإنسانية على نحو مضبوط. أضف إلى ذلك أن كثيراً من المناهج والمدارس التي أسست قديماً كانت قد فرضت قواعد صارمة لتعلّم الأدب الشفهي وحفظه من الضياع والتأكد من عدم تغيّره وتبدّله، كما هي الحال في المنهج الذي أسسه العالم الهندي ((بانيني)) (Panini)، ثم قواعد الرواية الصارمة عند العرب القدماء عندما كانوا يتناقلون الأدب شفاهية (الرواية مع الدراية كما تقول العرب). حتى إن القواعد التي وضعها بانيني للغة السنسكريتية والتي كانت وصفية ثم أصبحت معيارية، كانت قد وضعت مشافهة دون كتابتها حتى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، أي ولادة النصوص السنسكريتية مكتوبة[3].

هذا الاعتقاد يمكن دعمه كما يقول ((لويس رينوا)) (L. Renou 1954) من خلال شكل القواعد ((سوترس Sutras)) التي استعملها بانيني والهندوس الأوائل... تلك القواعد التي سهلت ويسّرت عملية الحفظ والتذكر[4]. وحتى بعد طبع الكتاب الهندي المقدس ((الفيدا)) لا تزال الوسائل الشفهية لحفظه وتذكره تستعمل حتى وقتنا الحالي.

والواقع أن الغرب المعاصر الذي يتكئ على عكازة الكتابة من أجل العملية التعليمية والتثقيفية يصعب عليه إدراك الطاقات الجبارة للذاكرة الإنسانية التي تمتعت بها شعوب قديمة (كالهنود والعرب).

والآن لنحدد مفهوم الشعر. إن المفهوم التقليدي في مجتمعنا والذي ما نزال نأخذ به هو أن الشعر يرجع إلى نص ذي قواعد منظمة على المستوى التركيبي والصوتي والعروضي. وهذا أمر صحيح ذلك أن الشعر لكي يكون شعراً ينبغي أن يكون منظماً على مستوى الشكل (من تراكيب وأصوات وقوافٍ وعروض) وعلى مستوى المضمون (أهميته وقيمته بالنسبة للمتلقي). إذا حقق الشعر هذه المستويات فإنه سيكون ذا بعد جمالي.

تقترح **((سالي مكليندون))** (S.Mclendon 1982) أن النص الشعري يتألف من عدة أنظمة: صوتية وصرفية ونحوية

(2) *Goody, Jack (1977 P:116-120). The domestication of the savage mind. Cambridge University Press.*

(3) *Basham A.L (1954 P:387-388). The wonder that was India. New York: Grove.*

(4) *Renou, Louis (1954 P:144) La Grammaire de Panini. Fasc. 3. Paris: Klincksieck.*

وعروضية، وقد ترك اللسانيون لنقاد الأدب ما يدعى بالنظام البلاغي الذي يعدُّ من أهم الأنظمة الشكلية التي تؤلف النص الشعري وتؤسس علاقات مضبوطة بين جميع الأنظمة الأخرى[5].

ينعكس النظام البلاغي في النص المكتوب من خلال أدوات التنقيط وأدوات أسلوبية أخرى كرتبة الكلمات وانزياح المعنى... الخ. أما في النص المنطوق فيتجلى من خلال الوقفة والإشارة والنبرة والنغمة وتوترات الكلام... الخ. هذه الصفات البلاغية تزول عندما يتحول النص من الشفاهية إلى الكتابية، ذلك أن الوقفات في الكلام والنبر وارتفاع الصوت وانخفاضه والسرعة النسبية فيه أو القصدية في التوزيع ودرجات التنفس في أثناء الكلام ودمج الشكل مع المعنى ثم دمج الصفات النغمية فيهما... يسمح ببناء النظام البلاغي في النص الشعري المنطوق، أضف إلى ذلك أن المرء عندما يستعمل أسلوبه الشعري يضيف نكهة بلاغية للمتلقي. هذا بالإضافة إلى الخلفية والحضارية التي ينطلق منها الشاعر لتلوين نصه الشعري بأطياف مختلفة.

النتيجة: هناك بعض الآداب الشفهية القديمة انتقلت إلينا دون تغيير وتبديل على الرغم من أن بعضها الآخر ليس كذلك... وفي الوقت نفسه ينبغي أن نتذكر أن بعض الآداب المكتوبة (منذ ظهور الكتابة) لم تنتقل إلينا إلا بعد أن تغيرت وتبدلت.

إن الثبات والتغير في اللغة يطرح علينا السؤال التالي:

كيف يجدّد الأدب الشفهي والكتابي اللغة وعلى أي مستوى من مستوياتها؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال يجب أن نقول إنه من الصعب على الباحث أن يعرّف اللغة ويحددها لأنها في المحصلة الكلية هي: صياغة وتخزين واسترجاع ومعرفة إيصالية وتواصلية وهي بشكلها المنطوق والمكتوب تشكل قوة: ((قوة الصوت وقوة التوثيق وقوة الإعلام..)) من هنا فإن التغيُّر الذي يفعله الأدب في اللغة له مسوغاته. هذا التغيير يمكن أن يكون نتيجة لعوامل عديدة كما يقترح الباحث اللساني ((ألتون بيكر)) (A. Becker 1982)[6]:

العامل الأول: هو أن السياق الجديد والواقع الفيزيائي الجديد يمكن أن يولدا معاني جديدة في اللغة والمثال على ذلك العالم الجديد الذي انتقل إليه العرب في عصر الفتوحات، والعالم الجديد للأمريكيين في عصر اكتشاف القارات والذي جعلهم يولدون معاني جديدة مختلفة عن المعاني التي كانت سائدة في بلادهم الأصلية. ونحن نعلم أن كل لغة من لغات العالم لها ثلاثة أبعاد: ((اللغة والطبيعة والفكر))، فاللغة تتألف من إشارات دالة على الطبيعة... والطبيعة هي رمز للروح أو ما ندعوه ((العقل)). إن الطبيعة صورة عن العقل الإنساني. ذلك لأن الطبيعة المجازية للغة شخص ما تتجلى من خلال ثقافته.

والواقع أن الشخص عندما يتكلم يختار من الطبيعة مجموعة من المعايير لكي يؤسس بنية منسجمة:

(1)سلاسل متقطعة من الكلام.

(2)أبعاد بين المتكلم والمستمع.

■ كيف يمكن للأدب أن يكون قيماً ومثقفاً على الرغم من أنه أدب شفهي غير مكتوب؟

[5] *Mclendon, S (1982 P:284-305). "Meaning, Rhetorical Structure, and Discourse Organization in Myth". In Tannen, D(ed. 1982). Analyzing Discourse: Text and Talk. Georetown University Press, Washington D.C.*

[6] *Becker, Alton (1982 P:1-11). "On Emerson On Language". In Tannen, D (1982 ed) Analyzing Discourse: Text and Talk. Georgetown University Press. Washington D.C.*

(3)الموقف الدرامي الشخصي للمتكلم.

(4)التمييز بين الجنسين.

(5)التقسيم القائم بين الأفعال المتغيرة والأشياء الثابتة.

العامل الثاني من التغير اللغوي: هو أنه لكي نولد لغة جديدة شفهية كانت أو مكتوبة وبعيدة عن الواقع المألوف علينا كما يقول الكاتب ((إمرسون)) (R. Emerson) أن نطور علاقة جديدة مع الطبيعة(7).

العامل الثالث للتغيير: هو أن المجاز ينبغي أن يكون هدفه واستراتيجيته، أي الابتعاد عن المعيارية والمألوفية. وبعبارة دقيقة رؤية العالم المألوف في طريقة جديدة.

العامل الرابع: هو إمكان الاختيار الذي يمكن أن يحرف اللغة ويبدلها ويولد فيها معاني جديدة.

والواقع إن فلسفة الثبات والتغير في اللغة الشفهية واللغة المكتوبة ينبغي أن تعلمنا كيف نفكر حول اللغة على أنها نظام معرفي، وعالم منظور، وعقل آخر. من هنا فإن النتيجة التي يمكن أن يخرج بها الباحث هي أنه ينبغي أن نغير أنفسنا إلى قرّاء من خلال تخيلنا لعالم يمكن للغة أن تصوره وتعكسه وتتفاعل معه في الوقت نفسه.

إن كل نص أدبي شفهياً كان أم مكتوباً ينبغي عند قراءته أن يُمنح القانون الجوهري للنقد، والحياة المتناغمة مع الطبيعة، والحب الذي يبحث عن الحقيقة والفضيلة، ثم الرغبة التي تطهّر العين من أجل فهم جمالي يعكس العمق الإنساني ويطهره في الوقت نفسه.

(7) *Becker, Alton (1982 P:1-11). "On Emerson On Language". In Tannen, D (1982 ed). Analyzing Discourse: Text and Talk. Georgetown University Press. Washington D.C.*

بنية اللغة الشعرية

بين القدماء والمحدثين

د.محمد عبدو فلفل

تمهيد

غنيٌّ عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر (1)، أي أن الشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فنٌّ أداته الكلمة، لذا فجوهر الشعرية وسرّها في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاءً بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلٍّ لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر، وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جمالياً، ويعبّر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر بنيةً لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية يسمح بالكشف عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، أي يسمح بالربط بين اللغة والرؤيا، وإذا كانت اللغة في النثر العادي، أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى، وتخلق فناً(2)، لذا يحرص الخطاب العلمي، أو النثري العادي غاية الحرص على التقيد بما تواضع عليه أهل اللغة في حين يقوم الخطاب الأدبي عامةً، والشعري خاصةً على التخلّي بعض الشيء عن هذه المواضعات متحوّلاً بلغته إلى خلق جديد مغاير لما عليه أصول اللغة في النثر العادي، وهذا ما يعرف لدى نقاد الحداثة وشعرائها بالعدول، أو الانحراف، أو الانزياح الذي يُعدّ الشرط الضروريّ لكل شعر كما يقول جان كوهن(3).

■ الشعر فعالية لغوية في المقام الأول. فهو فن أداته الكلمة. لأن جوهر الشعرية وسرّها في اللغة.

بنية اللغة الشعرية عند المحدثين:

والمتبصّر بما هو رائجٌ عند نقاد الحداثة الشعرية العربية وشعرائها يدرك أن هذه المقولات انتشرت إليهم انتشار النار في الهشيم، فمن قائل: إن الشعر يقوم على خرق العادة اللغوية مثال لبعض القائلين بهذا، إلى ناقد يدعو في حداثته إلى تدمير أمور عدة، وفي مقدمتها تدمير اللغة(4). ولا تعدم أن تجد من يحدّثك عن قصيدة نثرية حداثية تقوم على تكسير قواعد اللغة القديمة، وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة(5).

فجمال لغة الشعر كما يقول أدونيس يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة(6) وهذه المقولات ونظائرها فيها من التعميم والمغالاة ما يجعل الانزياح في لغة الشعر

دعوى مضلّلةً مالم تتوضّح معالم هذا الانزياح، وحدوده الكمية والنوعية، وإلا تحوّل الشعر تنظيراً على الأقلّ إلى عبث لغوي مقصود لذاته، ولا يندر أن يكون ذلك بدوافع أيديولوجية مغرضة لها من الأهداف مالا يرتضيه المخلصون للغتنا العربية أولاً، و لدور الخطاب الشعري في المشهد الثقافي المعاصر ثانياً، فالانزياح اللغوي في الشعر كما تصوّره الطروح السابقة سلوك يجعل من اللغة الشعرية لغةً مختلفةً الاختلاف كلّه عن لغة الخطاب العادي أو العلمي وذلك بدعوى الحاجة الفنية إلى التوسّع في بنية اللغة الشعرية، وقد أشار إلى الخطر في غموض مفهوم مصطلح التوسع هذا أحد الدارسين قائلاً: (إنه عند التأمل مصطلحٌ رحبٌ وغامضٌ وقابلٌ لأن يمتلئ بأي شيء(7). ولعل هذا الغموض المضلّل في دلالة هذا المصطلح هو الذي نبه كمال أبو ديب على خطورة انداح دلالة مصطلح الانزياح في اللغة الشعرية، فأكد أن هذا الانزياح لا يصل إلى تحديد الشعرية في إطار الانحراف بلغة الشعر إلى لغة مختلفة مغايرة، لها قواعد نحوها الخاصة(8). وغني عن البيان أن الغرض من هذا التحفّظ الذي أبداه أبو ديب إنما هو الإبقاء على التواصل بين المبدع والمتلقّي، وهذا ما يفرض وجود عناصر لغوية مشتركة بين لغة الخطاب النثري العادي وبين لغة الخطاب الشعري إضافةً إلى وجود عناصر منزاحةٍ في الخطاب الشعري عمّا هي عليه العرف اللغوي، فالخطاب الشعريُّ خطابٌ لغوي يفرّغ نفسه في قالب نظام اصطلاحي يشكّل بالضرورة عملية اتصال، وليس هناك من رسالة لا تتضمن عناصر مرجعيةً مهما كانت الرسالة مشحونةً بالقوة التعبيرية(9). وهذه العناصر المرجعية تتآلف والعناصر المنزاحة الباثّة للدفق الشعري إلى عناصر أخرى في النص يسمّيها بعض النقاد عناصر لغويةً محايدةً فنياً حياداً إيجابياً(10). يمكّنها من استقبال الدفق الجمالي أو الشعري، وبثّه في المتلقي، فاللغة الفنية كما يقول أحد النقاد مزيجٌ من الطاقتين التعبيريتين المباشرة والإيحائية(11). وهذا ما يمكن أن نلمحه في قوله الشاعر سعد الدين كليب(12).

■ جمال لغة الشعر يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض.

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللحلم إزميله العبقري

فشعرية هذا التركيب فيما توحي به الذائقة تكمن في إسناد كلمة (أزميل) إلى الحلم، وإحلال كلمةٍ أخرى محلّ هذه الكلمة في التركيب يزيل ما فيه من شعرية، أو على الأقل يغيّر البعد الجمالي والدفق الشعري لهذا التركيب، فلو قيل: للحلم أسلوبه العبقري، أو أدواته العبقرية، أو أيّ شيء من هذه البدائل المألوفة في الكلام العادي لافتقد التركيب ما يوحي به الآن من التمرّد على مالا يرتضيه الشاعر من معطيات حياته، ومن الرغبة في تغيير هذه المعطيات بأداة الشعر المعهودة، وهي الحلم، ولكنه هنا حلم ثوري مصرٌّ، وفي كلمة (إزميل) ما يؤيد هذا الذي نذهب إليه، فهو الأداة الحادّة المؤثرة في المواد الصّلبة القادرة على التغيير المؤكدة لثورية حلم الشاعر، وإصراره على التمرد والتغيير، وعدم الاستسلام، ولعل في اكتناه البنية الصوتية لهذه الكلمة ما يساعد على كشف ما نسبناه إليها من شاعرية وجمالية، فمقطعها الأول (إزميل) بهمزته و زايه يوحي بالشدة والإصرار والإزعاج على نحو يذكر بالإزعاج والشدة الكامنين في (تؤزّهم أزّاً) من قوله تعالى (ألم تر أنّا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزّاً)(13). وكلّ ذلك يوحي بأن جمالية قول الشاعر: فللحلم أزميله العبقري تكمن في الاستخدام غير العادي وغير المألوف المتمثل بإسناد الإزميل إلى الحلم الذي اعتدنا أن ينسب إليه الرّهافة والعطف واللّين والتغضّن والانكسار، وأمّا سائر الوحدات اللغوية في هذا التركيب

فعناصر عادية حيادية فنياً، قد تخلو من جماليتها وشاعريتها، أو قد يتغير أفق ذلك إذا ما استبدلنا بكلمة (إزميل) غيرها.

والتحفظ الآخر الذي يُحسُّ به الدارس حيال ما يعرف بالانزياح لدى نقاد الحداثة وشعرائها يتمثل بالتوقّف لدى حديثهم عن الانزياح على المستوى النحوي والصرفي والمستوى الدلالي وضروراته الفنية، فكثيراً ما يكتنف خطابهم النقديّ في هذا الصّدد التعميم وعدم التمييز بين مستويات الانزياح اللغوي في الشعر. فالقصيدة التي تنتحب بالجوع كما يقول الدكتور لطفي عبد البديع لا يرتجى لها أن تكون منظومة كحبّات العقد، فالمجاعة التي تعصف بالأحياء ليست إلا مهلكة تصرفهم من موت إلى موت، فلا وصف لها إلا بلغة تساوق حقيقته المقلوبة الماحقة(14).

والذي يميل إليه المرء أن في هذا المقولة حرصاً ساذجاً على مطابقة الشكل للمضمون، إذ ليس من الضروري أن يعبّر عن واقع مضطرب، أو مختل بلغة مضطربة، أو مختلة حتى يكون التعبير عن هذا الواقع أميناً صادقاً. على أننا إذا كنا نسلم بأن حرص المقولة السابقة على مساوقة لغة القصيدة للواقع الذي تعبّر عنه نابعٌ عن دواعٍ فنية، فإنه لمن السذاجة ألا نعزو إلى دواعٍ أيديولوجية فخر بعض أنصار الحداثة الشعرية بأن يخطئ في اللغة العربية(15)، والجدير بالذكر أن الدكتور صلاح فضل أشار إلى أهمية العلاقات النحوية في تحديد معالم الرؤيا الشعرية، فقال: ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لخلق نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحادية التي تحصر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية للنص متجاهلة بقية الأبنية المؤسّسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية(16) ويشير ناقد آخر إلى أهمية تعرّف البنية النحوية في التعبير عن الرؤيا الشعرية، وفي تعريف معالم هذه الرؤية بقوله: (لابد من تعانق النحو مع النص الأدبي، والانطلاق من النحو في تفسير النص الشعري، إذ إن النص لا يمكن أن يتنصّص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية، والمفردات، وهي الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنص نفسه، وعند محاولة فهم النص وتحليله لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً، وعلى مستوى النص كلّه ثانياً)(17).

واللافت أن رفض القواعد النحوية هو أحد المفاهيم التي دارت حولها على استحياء الحداثة العربية الأولى، وأوغلت فيه الحداثة الثانية، ثم دفعت هذا المفهوم إلى أقصى درجة تجارب الكتابة الجديدة كما يقول الدكتور نعيم اليافي (18)، أما الدكتور كمال خير بك أحد نقاد الحداثة العربية وروادها فيشير إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النحو، وإلى أنّ هذا الإهمال ناجم عن الجهل بهذه القواعد، وأحياناً عن قصد وإصرار بدعوى أن هذا الإهمال شكل من أشكال الهدم وإعادة البناء الذي يطمح الشاعر الحديث إلى تحريكه في اللغة العربية، لذا ربما وجدت من يدعو إلى التنصّل من قواعد هذه اللغة، وإلى التحدّث بلغة العامة اليومية رغبةً في أن تكون لغة الشعر لغة الحياة النابضة التي يعبّر عنها هذا الشعر(19). وكل ذلك مقولات لا تقوى على الصمود أمام المناقشة وخير دليلٍ على ذلك أن رأس المنظّرين لها في مرحلة من هذا القرن وهو يوسف الخال تراجع عنها فيما بعد لما لاحظه من القطيعة بين المبدع والمتلقي نتيجة التخلي عن القواعد المتواضع عليها، لذلك ينصح الخال نفسه الشاعر الأصيل بأن يعترف بقواعد لغته وأصولها، وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها الأدبي، وفي

■ إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء، فللحلم إزميله العبقري.

الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد، والأساليب، ونفخ شخصيته فيها(20). والجدير بالذكر أن اضطراب العوالم الداخلية والخارجية التي يصدر عنها الشاعر في تجربته لا يعني بالضرورة أن تكون لغة مضطربة اضطراب هذه العوالم إذا ما كان الشاعر مطبوعاً ممتلكاً لأدوات فنه، فالشاعر المطبوع كما يقول المبرد (285هـ) أشدّ على الكلام اقتداراً، وأكثر تسمّحاً، وأقل معاناةً، وأبطأ معاسرةً(21). ذلك أنه يعتمد على طبعه وحدسه الفني الذي يمكّنه من المضي إلى مراده، ويرشده إلى تشكيل المادة اللغوية وليس من الضرورة كما قلنا أن يكون هذا التشكيل مضطرباً اضطراب العوالم المادية والنفسية التي يصدر عنها الشاعر. فاللغة كما يرى المعنيون بعلم النفس اللغوي لا تشكل شرط التنظيم الإدراكي، ولكنها تنقي هذا التنظيم وتضخمه(22)، وهذا يؤنس بما يُروى من أن بشار بن برد سئل (بِمَ فُقْتَ عمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها وانتقيت سرّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلّفها، ولا والله ما ملك قيادي قطّ الإعجاب بشيء مما آتي به(23). وهذا يعني أن يتعهّد الشاعر خطابه الشعري بضرب من الصيانة اللغوية العفوية المتمثلة بتكوينه المعرفي اللغوي الثقافي العام الذي يصدر عنه، فالصرخة ينطلق بها الصوت اندهاشاً وطرباً، وبينها وبين الشعر وشيجة نسب وثقى، وترجمتها إلى كلام بدلاً من الاكتفاء بها هو الأصل الذي ينبجس منه الشعر(24). على أن هذا لا ينفي أن الشاعر الحقّ المكوّن تكويناً لغوياً وثقافياً ناضجاً لا يتلقّى اللغة كمادة يتصرّف فيها وكأنها معطاة من قبل، بل إنه هو الذي يبدأ بجعلها ممكنة، لأنه أمير الكلام، وإمارته هذه ناجمة عن امتلاكه ناصية لغته، وتمثّله لأسرارها، ولطاقاتها التعبيرية بفعل الدربة المؤازرة للطبع فالطبع مجرد طاقة كامنة تتجلى في شكل تهيؤ للإبداع، وتبقى هذه القدرة مستسرّة مالم تسعفها الدربة التي تمكّن الشاعر من النّفاذ إلى القوانين التوليدية التي ينهض عليها الخطاب الشعري وإذا كان الطبع يمكّن الشاعر من التهيؤ للنفاذ إلى ما في صلب النظام اللغوي من قوانين فإن الدربة هي التي تضع الطبع على عتبات تلك القوانين(25). ولا تقف الدربة عند هذه الحدود، بل تتجاوزها، وتؤدي إلى نتيجة أخرى غاية في الأهمية، إنها تولّد ملكةً جديدةً ترفد الطبع وتبلوره، وتتجلى هذه الملكة بالقدرة على الكتابة الواعية، مما جعل الشاعر حاضراً في نتاجه، إنه قادر على تعديل ذلك النتاج إبّان عملية الخلق ذاتها(26)، فالشعر فعل واعٍ، ولو لم يكن كذلك لكان هذيان المجانين وكلام الحمقى شعراً، والشاعر الحق هو الذي يدرك أن للغة قوانين ونظماً لا تكون اللغة إلا بها، ولا يتمكن من التواصل مع الآخر إلا من خلالها، ولكنه يفطن في الوقت نفسه إلى أن اللغة تسمح من حيث تشمس، وتبيح من حيث تحجر وتحرم، فالنفاذ من الممنوع إلى المباح به يتميز الشاعر عن الشاعر(27).

■ *ثمة أهمية للعلاقات النحوية في تحديد معالم الرؤيا الشعرية للعالم، وهذا يكشف النظرة الأحادية الضاغطة.*

وفي ضوء ذلك كله يمكن أن نفهم دعوة غير واحد من نقاد الحداثة الشعرية إلى لغة شعرية متّزنة أصيلة مخلصة للعربية بقدر إخلاصها للخطاب الشعري في المشهد الثقافي، فعلى الشاعر كما يرى الدكتور وهب روميه أن يخلق علاقاتٍ لغويةً جديدةً دون أن يُخلّ بقوانين اللغة و أنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّلها وفق الحاجة(28)، وفي هذا

الصدد يقول الدكتور نعيم اليافي: أنا مع التطور والتجديد والحداثة الشعرية إلى آخر مدى شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية، وتراثي الثقافي، ولغتي العربية(29)، أما نازك الملائكة فتقول: نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو، إنّ كلّ خروج على القواعد المعتبرة ينقص تعبيرية الشعر(30)، وقريبٌ من ذلك ما سيأتي فيما بعد عن الدكتور محمد غنيمي هلال.

واللافت في الحديث عن لغة الشعر الحديث تصوّر أدونيس لعلاقة الألفاظ بدلالاتها، فمن المسلّم به ما يتردد لدى نقاد الحداثة الشعرية، و شعرائها من أن دور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكلي الاحتمالي، وغير المحدد، وأنها أي الكلمة ليست مطالبة دائماً بالدلالة الواضحة المحددة الأحادية الاتجاه، فاللغة الشعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات، وهذا كلّه مقبول مستساغ على ألاّ تتبتّ الكلمات كلّياً عما يربطها بما لها من الدلالات الثقافية والاجتماعية العرفية العامة و المتنوعة التي اختلفت عليها في تاريخ تطورها الطويل، وإلاّ صارت كلمةً ذات دلالةٍ حادثة كلّياً قائمةً على الاصطلاح مع الذات علماً أن اللغة منظومةٌ اجتماعيةٌ قائمةٌ على المواضعة، وأن التقيد بهذه المواضعة في الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة يضمر كما هو معروف، وفي هذا السياق يشير أحمد عبد المعطي حجازي إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري، المستوى العام المشترك، والمستوى المجازي، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستعملها البائع والصحفي فلابد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، وأما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة(31)، وغني عن البيان أن كلام حجازي هذا وغيره(32)، ممن حرصوا على تحقيق معادلة تلاحم التجاوزي والنمطي في قصيدة الحداثة قائم على أن الشعر في نهاية المطاف فن أداته اللغة، واللغة منظومة تواضعية، ومتى افتقدت هذه السمة في الخطاب حدثت القطيعة، وتعسر أو تعذر التواصل بين المبدع والمتلقي، ومالم تكن للقصيدة دلالة ما كفّت عن كونها قصيدة لأنها لم تعد لغة(33)، فوجود ميثاق بين المبدع والمتلقي، أو قسطٍ مشترك من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية(34) فالشعر مؤسّسة تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي، ولا دلالة لأي نتاج شعري إلا ضمن تاريخ أدبي ثقافي محدد، فالمعنى كما يقول أصحاب نظرية التلقي إنما تحدّده الأعراف والمواضعات التي تحيط بمتلقي النص وقارئه(35)، والجدير بالذكر أنه بغياب هذه المواضعات، أو ذلك القسط المشترك وذلك الميثاق يفسّر جان كوهن الطلاق الذي يشكوه الشعراء المعاصرون، فيقول هناك درجة انزياح حرجة مختلفة دون شك من قارئ إلى آخر، ولكننا نستطيع اعتماداً على الإحصاء تعيين قيمةٍ متوسطة، يتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور بسبب تجاوز الشعر هذه العتبة بسهولة، ذلك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون(36) وهذا يلاحظ في الشعر التجريدي الذي يقوم على نزع الدلالات المعتادة للكلمات، وإضفاء معانٍ جديدة عليها دون أن يكون لهذه الدلالات مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية الشعرية ذاتها(37) مما يعني أن الشعر التجريدي أداته كلمات تتمتع بنكهة العري كما هو الحال عند رأس هذا الاتجاه أدونيس(38) الذي يقوم أسلوبه كما يقول نقاده على (التحرّر من جملة الأنساق الأيديولوجية سواء أكانت

■ ***الدكتور كمال خير بك يشير إلى الإهمال الذي يبديه شعراء الحداثة لقواعد النحو. والإهمال ناجم عن الجهل بهذه القواعد.***

تاريخية أم معاصرة، والعمل على تحضير اللغة بطريقة متميزة يفصلها عن ماضيها الجماعي قدر وسعه(39) يقول أدونيس: أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي(40) وكلام أدونيس هذا يذكر بتأكيد الناقد يوسف سامي اليوسف غير مرة أن تنظيرات أدونيس مفتعلة لأنها تقوم على المبالغة، وعلى التطرف (41)،وأن من مواقف أدونيس المفتعلة قوله:إن اللغة التي يريدها لغة بنوّةٍ لا أبوةٍ، لغة آتٍ لا ماضٍ(42) يضاف إلى ما قاله هذا الناقد أن أدونيس مفرط التفاؤل في تنظيره هذا بقدرة الشاعر على التحكم بدلالة ألفاظه وشحنها بالرسالة التي يبغي إيصالها، (فالكاتب يصوغ النصّ حسب معجمه الألسني، وكلّ كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتب بعضه، وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب، إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها والقارئ حينما يستقبل النص فإنّه يتلقاها حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفةٍ عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصّه، من هنا تتنوّع الدلالة، وتتضاعف، ويتمكن النصّ من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم، وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة)(43)، وكل هذا يؤدي أنه ليس للشاعر قدرة على التحكم بدلالات ألفاظه على النحو الذي تصوره مقولة أدونيس الآنفة الذكر، والتي يصدر فيها كما يتراءى للدكتور صلاح فضل عن خلاصة رؤيته الخاصة للشعر، والحياة القائمة على التجريد لا على التعبير(44)، وهو ما يدل عليه قول أدونيس نفسه: العالم فنياً إشارة، العالم فنياً إذن ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، وهو بالضرورة نوع من التجريد، كلّ مبدعٍ بالكلمة أو بالخطّ لا يُعنى بما يراه إلا بوصفه عتبةً لما لا يراه، ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبة لمعنىً ما وباباً يقود الناظر إلى ما رواء الغيب أو المجرّد سواء أكان في الذات، أو في الطبيعة(45) ولا شك أن هذا النزوع الصوفي السوريالي المغالي هو الذي أفضى بأدونيس إلى التعامل مع الكلمة الشعرية تعاملاً إلغازياً قريباً من الاصطلاح مع الذات إن لم يكن كذلك تماماً، مما جعله يُغلق باب عالمه الشعري في انتظار قارئ المستقبل الذي قد يجيء كما يقول أحد النقاد(46)، وكل ذلك جعل من أدونيس مؤسس نسق معرفي رؤيوي تجريدي تائه فيما هو حدسي وغرائبي، وميتافيزيقي، قاصر عن وعي الحداثة في نظر صاحب وعي الحداثة(47)، ولا غروَ أن يكون الأمر كذلك لأن الغرض الأساس من الحداثة غرض تنويري، لذا كانت دعوة أدونيس إلى الرؤيا الحدسية والميتافيزيقية، والعمل بهذه الدعوة مدعاةً لنقد الكثير من النقاد والشعراء، ولاسيما القائلين بالواقعية كما يقول الدكتور سعد الدين كليب(48)، فقد رفض هؤلاء هذا الطرح لمفهوم الرؤيا معتبرين أن الرؤيا الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحداثة أن يصدر عنها وأن يعمّقها في الواقع والنصّ معاً، ليس ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية، لهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدّعيها شعراء الرؤيا ليست في حقيقتها سوى مقولة وهمية، لا أساس لها من الصحة(49) في نظر الدكتور كليب، في السياق نفسه يقول ناقد آخر: لا يدفعني الخطاب الشعريّ عند أدونيس تنظيراً على الأقل للتعاطف مع قضية الغموض التي تقودنا للوقوف عندما نسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يتعمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض محمّلاً

■ الشاعر يجب أن يتعهد خطابه الشعري بضرب من الصيانة اللغوية العفوية المتمثلة بتكوينه المعرفي اللغوي الثقافي العام.

القارئ، أو المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص(50).

بنية اللغة

الشعرية عند القدماء:

والذي أود أن أعرض له فيما سيأتي من هذا البحث هو أن ما لاحظناه في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة من الدعوة إلى خصوصية اللغة الشعرية المتمثلة بالانزياح دعوى حديثة وافدة قد يكون لها من المعطيات التي اكتنفت ظروف نشأتها في مواطنها ما قد يفسّر هذا التطرّف وتلك المغالاة المتمثلين بعدم رعاية حرمة قواعد اللغة بقصد أو بغير قصد على الاختلاف مستوياتها، وحداثة هذه الدعوى، ووفادتها فيما أقصد تتمثلان بهذا التطرف، وتلك المغالاة فقط، فخصوصية اللغة الشعرية من انفعالية، وتوليد وتجديد، وما لذلك من أثر في بنية اللغة أمر مألوف عند القدماء ممارسة وتنظيراً، لذلك تجد من يحدثك عما للأقسام العروضية في الوزن السداسي من أثر في البنية المروفولوجية لكلمات البيت في إلياذة هوميروس(51) ونقف على شيء من ذلك في الفكر اللغوي عند العرب، فهذا حمزة بن الحسن الأصبهاني(350هـ) يرى أن الشعراء (لابدّ أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه من الحذف عنها، أو الزيادة فيها، ومرةً بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار(52) وأما ابن السراج(316هـ) فيرى أنه ربما وجدت الشاعر من القدماء الفصحاء يحوجه الوزن إلى قلب البناء، أو يحتاج إلى المعنى، فيشتق له لفظاً يلتئم به شعره(53) ويخبرنا ابن جني (392هـ) أن أصحابه كانوا يتعقّبون رؤبة وأباه، ويقولون: تهضّما اللغة، وولّداها، وتصرّفا فيها غير تصرف الأقحاح فيها (54) يضاف إلى ذلك أن الضرورة الشعرية في تراثنا على ما للباحث من تحفّظاتٍ(55) على دواعي نشأتها، وعلى أصول عمل معظمهم بها تمثّل عند بعض أئمة العربية خاصة من خواصّ اللغة الشعرية، فهي ليست دائماً أمراً معيباً، بل ربما كانت مظهراً من مظاهر الاقتدار الفني(56) وهي نزوع لغوي موظّفٌ خاص بالشعر، ولعل هذا ما يفهم من قول سيبويه(178هـ): (وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً(57) وربما اتضحت معالم الوجه الذي يحاوله الشاعر في الضرورة أكثر عند ابن جني (392هـ) حيث يقول: (متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجهٍ آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليلٍ على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضّروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر في سلاحه، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالةً على شهامة نفسه، ومثله سواء ما يحكى عن بعض الأجواد أنه قال: أيرى البخلاء أننا لا نجد بأموالنا ما يجدون بأموالهم، إننا نرى في الثناء بإنفاقها عوضاً من حفظها بإمساكها(58).

فابن جني في هذا النص لا يرى إتيان الشاعر بما يسمّى ضرورة معلماً من معالم الضعف اللغوي، بل يرى ارتكاب الشاعر للضرورة مغامرة لغوية تصوّره ثائراً منفعلاً بما يعتمل في نفسه غير عابئ بما تمنعه أصول اللغة، وما

■ *يقول اليافي أنا مع التطور والتجديد والحداثة الشعرية شريطة أن يتم ذلك ضمن خصوصيتي القومية.*

■ *في الشعر التجريدي الذي يقوم على نزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معانٍ جديدة عليها.*

تبيحه إذا ما كان في ذلك ما يوحي بصدق تجربته، وعميق تأزمه النفسي، فالمغامرة اللغوية الممثّلة بالضرورة الشعرية كما تتراءى لابن جني تجلو ملابسات التجربة، وتحمل أبعادها النفسية، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند الشاعر كما تشبع المغامرة الحربية نوازع الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلال بالشجاعة والقوة، وكما يشبع الجود بالمال رغبة الجواد في المدح والثناء، وكل أولئك لا يندر أن يتجاوزوا الحدود المرعية فيما يمارسونه بغية نوازع نفسية خاصة بكل منهم، ولم يربط ابن جني المغامرة اللغوية المتمثّلة بالضرورة الشعرية بإنجازها النفسي فحسب، بل وظفها في خدمة المعنى وتوضيح المراد، لذا تراه بعد أن عرض ما عرض في هذا الصدد يقول: (فاعرف بما ذكرنا حال ما يرد في معناه وأن الشاعر إذا أورد منه شيئاً فكأنه لأنسه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعباً، ولا جشم إلا أمماً، وافق ذلك قابلاً له، أو صادف غير آنس به، إلا أنه قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أنه ليس ملتبساً(59) فابن جني يرى أن الشاعر في الضرورة يأتي بما يوحي بالمعنى المراد إيصاله سواءٌ أجاء هذا المعنى بقالب يُرضي المعنيين باللغة، أم لم يجيء، وكأني بابن جني في موقفه هذا يمهد الطريق لظهور مذهب في تراثنا لا يفسّر الضرورة بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه، وفي ذلك يقول الإمام الشاطبي (790هـ): (قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر: واحدة تلزم فيها الضرورة، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعنى أشدّ من اعتناءهم باللفظ(60)، ويبدو بوضوح ما أشرنا إليه قبل قليل من أن الضرورة الشعرية عند بعضهم ضرب من الاقتدار الفني فيما يراه بهاء الدين السبكي (763هـ) من أن الضعف في الكلام نسبي، فالسبكي يرى أن (الضعف ربما كان في النثر دون الشعر، لأن ضرورة الشعر كما تجيز ما ليس بجائز قد تقوي ما هو ضعيف، فعلى البياني أن يعتبر ذلك فربما كان الشيء فصيحاً في الشعر غير فصيح في النثر(61).

وقد عرض فلاسفة الحضارة العربية الإسلامية إلى خصوصية اللغة الشعرية، فقد قسّم أبو النصر الفارابي اللغة إلى قسمين، اللغة النمطية: وهي لغة البرهان أو العلم، واللغة التجاوزية: وهي لغة الخطابة أولاً ثم الشعر(62)، ويردّ ابن سينا الحيل في لغة الشعر إلى نسب بين الأجزاء(63)، فاللغة ذات الألفاظ الحقيقية المستولية تخالف اللغة الشعرية، إذ إن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجيب كما يقول ابن سينا، أما ابن رشد فيرى أن فضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلّفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر المنقولة الغريبة والمغيّرة، والشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، وكأن الشاعر يجب ألا يفرط في الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حدّ الرمز، وألا يفرط في الأسماء المستولية، فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف(64).

وبعد فلابد من الإشارة إلى أن خصوصية اللغة الشعرية، أو مغايرتها مألوف الكلام المنثور العادي سواء أأسميناها ضرورية، أو انزياحاً، أو عدولاً أو انحرافاً (مظهر واضح تتجلى فيه الفردية الفنية بشكل بارز(65) ومهمة النقد الكشف عن البعد الجمالي، أو الفني لهذه المغايرة التي إذا لم يكن لها فاعلية فنية عُدّت قصوراً في تمثّل الشاعر للغته، وفي قدراته على توظيفها، وحسن استثمارها فنياً جمالياً.

نماذج

تطبيقية:

وهذه يقتضينا أن نحسن الظن ما أمكن بالشعراء المتمرسين، وألا ننظر إليهم دائماً بمنظار التصويب والتخطئة، بل نحاول استكشاف أسرار تراكيبهم التي تبدو من وجهة نظرنا مخالفةً لما هو مألوف، فربما عمدوا إلى هذه التراكيب سعياً وراء معنى متساوقٍ مع المعنى الشعري للقصيدة(66) وقد يكون من ذلك ما نقف عليه أحياناً عند الشعراء من حذف للفاعل مع أنه عمدة، لا تقوم الجملة الفعلية إلا به، ومع ذلك حذفوه، وهذا الحذف يفسّر أحياناً بعدم تعلّق عرض الشاعر بذكر من قام بالفعل الذي يخبرنا به، فيرى البلاغة في حذف ما لا غرض له في ذكره، وربّ حذف أبلغ من ذكر كما يقول عبد القاهر الجرجاني(67)، وهذا ما يمكن أن نلمسه في قول النابغة الذبياني(68):

يا دار ميةَ بالعلياء، فالسَّند

أقوتْ وطال عليها سالفُ الأبدِ

وَقَفْتُ فيها أصيلاً كي أسائلَها

عَيَّتْ جواباً، وما بالربع من أحدِ

إلا أواريَ لأياً ما أبيِّنُها

والنؤيُ كالحوض بالمظلومة الجَلَدِ

رَدَّتْ عليه أقاصيْه ولَبَّده

ضَرْبُ الوليدةِ بالمسحاة في الثَّأدِ

ففي البيت الأخير روي (ردّت)(69) بالمبنى للمعلوم، ونصب (أقاصيه) بفتحة مقدرة، وفي ذلك محظوران من حيث النحو، أولهما إسكان حرف الإعراب المفتوح وهو الياء في (أقاصيه) وهذه ضرورة، وثانيهما إضمار فاعل (ردّت) وجعله ضميراً غير مفسر باسم ظاهر متقدم، وهذا فيما أميل إليه حذف للفاعل لا إضمار له، وجعله ضميراً مستتراً مفسّراً باسم ظاهر مقدّرٍ احتيال من النحاة لأنهم لا يجيزون حذف الفاعل، لأن الجملة صناعياً لا تقوم إلا به، لذا يرون أن فاعل (ردّت) هنا ضمير تقديره هي يعود على الأمة المحذوفة لأنها معروفة، والذي أميل إليه أن الفاعل لم يحذف في هذا البيت لأنه معروف، بل لأن الشاعر معنيّ هنا بالحدث لا بمن قام به، أي معنى بالرد، لا بالراد، لأنه معني بوصف حال هذه الآثار، وما آل إليه أمرها، لا بمن آل بها إلى ذلك، لذا حذف الراد لكي ينصرف اهتمام السامع إلى ما يهتم به الشاعر، وهو الرد، فحذف الشاعر الفاعل لأن غرضه لا يتعلق به، فذكره فضول، لذا آثر بلاغة الحذف والإيجار، يؤيد صحة هذا التسويغ لحذف الفاعل في هذا البيت روايته الأخرى (ردّت عليه أقاصيه) بالمبني للمجهول، فمعروف أن أحد الأسباب الرئيسة لاستعمال المبني للمجهول، هو عدم تعلّق غرض المتكلم بالفاعل المحدث، بل بالحدث نفسه، وهو ما يعبّر عنه المبني للمجهول.

والانحراف اللغوي الآخر اللافت في رواية هذا البيت بالمبني للمعلوم، هو إسكان حرف الإعراب المنصوب، وهو (ياء) أقاصيه وهذا الإسكان استجابةٌ لغرض فني يتمثل بالانسجام الموسيقي للبيت الناجم عن وزنه علماً أن الإسكان هنا لا يخل بالمعنى، لأن المعنى مفهوم من السياق عامة، لا من الحركة الإعرابية، يؤنس بذلك أن المعنى في اللغة العربية لا يتوقف دائماً على ظهور الحركة الإعرابية، وفي هذه الحال تتمثّل وظيفة الإعراب بالمحافظة على سلاسة البنية الإيقاعية للجملة العربية(70)، وانسجامها فقط، وإذا كان هذا الانسجام يتحقق في سياق

■ من مواقف أدونيس المفتعلة قوله: إن اللغة التي يريدها لغة بنَوة لا أبوة. لغة آتٍ لا ماضٍ.

■ الكاتب يصوغ النص حسب معجمه الألسني وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة.

تركيبي ما كان في البيت السابق بإسكان حرف الإعراب يضحى الشاعر بالحركة الإعرابية في سبيل هذا الانسجام الصوتي الفني خاصة إذا لم يترتب على هذا الإسكان غموض في دلالة التركيب، وربما كان حذف الفاعل على النحو السابق ناجماً عن وضوح المعنى كأن تدلّ عليه قرينة ما، مما يجعل التصريح به فضول قول لا يليق بالنص الشعري، فيعدل إلى بلاغة الحذف إيجازاً، وإعجازاً، وذلك نحو قول الشاعرة(71):

لقد علم الضيف والمرملون

إذا اغبرَّ أُفْقٌ، وهَبَّت شمالا

ففاعل (هبّت) هي الريح، ولم يجر لها ذكر، ولكنَّ ذكر، الهبوب، وجهته، واغبرار الأفق قرائن استعمالية كفيلة بالبوح بالفاعل، وكأنه مصرح به، لذا كان حذفه هنا متفقاً وطبيعة لغة الشعر القائمة على البوح والإيحاء. ومن الانزياحات النحوية الموظفة ما عيب على المتنبي من إثبات هاء السكت وتحريكها وصلا في قوله(72):

واحر قلباه ممن قلبه شبم

ومن بجسمي وحالي عنده سقم.

فقط(73) عيب على المتنبي إثبات هاء السكت وتحريكها في/واحر قلباه/، فهذه الهاء عند البصريين لا تثبت إلا في الوقف، ثم إن ثبتت، فهي ساكنة دائماً، لذا عابوا على المتنبي إثباتها وصلا وتحريكها، والجديد بالذكر أن إلقاء الضوء على الموقف الانفعالي الذي قيلت فيه قصيدة هذا البيت يوحي بملائمة هذا الانزياح لانفعالية الموقف، كما يوحي بقدرته على التعبير عن مشاعر الغضب اللاهبة، وعن الألم النفسي الحاد الذي عاشه المتنبي نتيجة إيقاع خصومه بينه وبين سيف الدولة، فكان أن عاتب المتنبي سيف الدولة بقصيدته هذه محمّلاً إياها عتاباً له، فجاءت قصيدة لاهبة حارة، وذلك في موقف انفعالي مضى يتصاعد بالتصادم بين المتنبي وخصومه، وقد مثل ذروة هذا الموقف الانفعالي(74) قول المتنبي: واحر قلباه، ذلك التشكيل النحوي الذي أعطى به الشاعر مالا سبيل إلى إعطائه بصياغة أخرى ترضي النقاد اللغويين(75) يؤذن بذلك النظر إلى هذا التشكيل النحوي في ضوء إحساس المتنبي العميق بالألم والذبول والجفاف، تلك المشاعر التي تنضح بها بعمق وأسى شديدين هاء (قلباه) العميقة في المخرج، والمسبوقة بألف بلغت مداها في المد، إنه مقطع يتصف بانديام في الصوت، وعمق في المخرج، يناسبان عمق أحاسيس الألم والغضب وانديامها، إنه التفجير المبدع لطاقات البنية اللغوية المنجزة لهذه التجربة. ومن الانزياحات اللغوية الموظفة فنياً في لغة الشعر إشباع الفتحة، وجعلها ألفاً في قول سعد الدين كليب(76):

قد كان يعرفني الطَّلُّ

تعرف خطوي الأزقة

والياسمين وتلك الملاك

تمر كمر الندى

يلفح القلبَ منها اشتهاءُ

تغمغم: (دعنا نراك)

فاللافت في هذا النص قول الشاعر: (دعنا نراك) بإطلاق ألف (نراك) والظاهر نحوياً حذف هذه الألف، فالفعل مجزوم بكونه جواب الطلب ويمكن أن يفسر عدم حذف الألف بالضرورة الشعرية كما يمكن أن يوجّه التركيب على غير وجه، والمناسب أن يفسّر هذا الانزياح بما للألف من القدرة على البوح بالمشاعر والأحاسيس العميقة المعتملة في نفس هذه الملاك التائقة لرؤية من تحب، نقول ذلك لما لاحظه النقاد من أن شعرنا الحديث حافل بتوظيف الحركات

الطويلة في حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة(77).

خاتمة

المطاف

وبعد فما أود أن أختم به حديثي هذا هو أن خصوصية اللغة الشعرية التي تترك معالمها الواضحة على نتاج هذا الشاعر أو ذلك الجيل من الشعراء مهما بالغنا في بيان معالمها وفي بيان أثرها وأهميتها تبق استعمالاتٍ فردية تمثّل خصوصية الشاعر الفنية واللغوية، ولكنها لا تقوى على إحداث تغيير ذي بال في بنية اللغة المشتركة، لأن التغيير اللغوي المجتمعي نتاج فعل المجتمع لا الفرد، فاللغة ظاهرة مجتمعية أولاً وآخراً، على أن ذلك كلّه لا ينفي أن يترك هذا الشاعر أو ذاك بصماتٍ لغويةً خاصةً في شعر شاعر، أو جيل من الشعراء مما يوجد أحياناً تقاليد أدبية لغوية تطغى في عصر دون آخر، (فقد احتفظت لغة الشعر كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال على مر العصور بمقومات فنية ما زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء، والنقاد في مختلف الآداب، وانتهت إلى العصر الحديث وأثرت في أدبنا نحن، في صياغته ومعانيه، ولا ينال هذا التأثير في شيء من اللغة؛ ألفاظها، وقواعدها، فهذا مالم يقل به أحد من المجددين الذين يُعتدُّ بهم في أدبنا العربي، أو في الآداب العالمية الأخرى، ولم يدر في خلد هؤلاء المجددين أن ينالوا من اللغة أو يهوّنوا من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها(78).



■ **(واحّر قلباه) تفجير مبدع لطاقات البنية اللغوية المنجزة.**

■ هوامش وإحالات:

1-التركيب اللغوي للأدب ص(5) للدكتور لطفي عبد البديع، ط1، القاهرة، 1970.

2-شعرنا القديم والنقد الجديد ص25-26 للدكتور وهب رومية، ط1، الكويت، 1996 وانظر الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ص(97) للدكتور خليل الموسى، ط1، دمشق 1991.

3-انظر بنية اللغة الشعرية ص(21) لجان كوهن ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، الدار البيضاء، 1986.

4-انظر آراء في الحداثة، مقال عبد العزيز الراشد، مجلة البيان الكويتية، ص125-284، لعام 1997.

5-انظر أوهاج الحداثة ص33، 105-108 للدكتور نعيم اليافي، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

6-انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص(148) للدكتور كمال خير بك، وانظر: الحداثة الشعرية ص35-36 لمحمد عزام، ط، اتحاد الكتاب العرب، 1995.

7-اللغة والشعر في ديوان أبي تمام ص(53) لحسين الواد. ط، دار الجنوب للنشر تونس، 1997.

8-في الشعرية ص(17) لكمال أبو ديب. ط1، بيروت، 1987.

9-اكتساب اللغة ص120 لمارك رشل ترجمة الدكتور كمال بكداش، ط1، بيروت، 1984.

10-يشير الدكتور صلاح فضل إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية. انظر كتابه، أساليب الشعرية المعاصرة ص(11)، ط1، بيروت، 1996.

11-هو الدكتور مصطفى السعدني في كتابه، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، 1116، ط، الاسكندرية، 1990.

12-ديوانـه، وأشـهد هـاك اعترافـي ص(14) ط1، دار الينابيع دمشق، 1993.

13-مريم، 19/.83

14-التركيب اللغوي للأدب ص(10).

15-انظـر أوهـاج الحداثـة 112، 122 حيـث يـذكر الدكتور نعيم أن بعض أنصار الحداثة الشعرية العربية يفخر إذ يخطئ باللغة العربية.

16-أساليب الشعرية المعاصرة، 138.

17-اللغة وبناء الشعر ص(7) للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ط1، القاهرة، 1992.

18-انظر: أوهاج الحداثة /227/.

19-هـو الـدكتور كمـال خيـر بـك فـي كتـاب حركـة الحداثـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر، ص149، 150، ط2، بيروت، 1986.

20-انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (116-117)، والحداثـــة وبعـــض العناصـــر المحدثـة فـي القصـيدة العربيـة المعاصـرة، مقـال الدكتور عبد الله أحمد المهنا، المنشور فـي مجلـة عـالم الفكـر ص(5-46) ولاسـيما ص(29-30) العدد (3) المجلد التاسع لعام 1998.

21-الكامـل لأبـي العبـاس المبـرد ص(60) ط، دار المعارف، بيروت، د.ت.

22-اكتساب اللغة ص(121).

23-زهر الآداب، وثمر الألباب 110/1. لأبي إسحاق إبـراهيم بـن علـي البجـاوي، ط2، البـاب الحلبـي وشركاه.

24-اللغة والشعر في ديوان أبي تمام: 78.

25-الشـعر والشـعرية: 137-138. للـدكتور محمـد لطفي اليوسف ط1 -الدار العربية للكتاب. تونس 1992.

26-الشعر والشعرية، 39.

27-اللغة والشعر في ديوان أبي تمام 190.

28-شعرنا القديم والنقد الجديد 181، وإلـى مثل ذلك ذهـب الـدكتور محمـد مفتـاح فـي كتابـه (تحليـل الخطـــاب الشـــعري) 40-41، ط1، الـــدار البيضاء، 1986.

29-أوهاج الحداثة 115، وانظر: 110 منه.

30-قضـايا الشـعر المعاصـر، 322. لنـازك الملائكـة ط5، 1978.

31-انظـر: الحداثـة وبعـض العناصـر المحدثـة فـي القصـيدة العربيـة المعاصـرة، مجلـة عـالم الفكـر الكويتية، 4-3 التاسع (23).

32-انظر: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث (24-26) لعلاء الدين رمضان السيد ط1 اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

33-بنية اللغة الشعرية 21.

34-تحليل الخطاب الشعري 135.

35-نظريـــة التلقـــي: 243 لروبـــرت هولـــب ترجمـــة الدكتور عز الدين اسماعيل ط1.

36-بنية اللغة الشعرية 31.

37-أساليب الشعرية المعاصرة 192.

38-انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر 131.

39-أساليب الشعرية المعاصرة 187.

40-أسئلة الشعر لمنير العكش ط1 بيروت 1979.

41-الشـــعر العربـــي المعاصـــر ص 227، 231. ليوسف سامي اليوسف ط1، اتحاد الكتاب العرب -دمشق، 1980.

42-الشـعر العربـي المعاصـر ص232 وانظـر زمـن الشـعر ص114، 115 لأدونـيس دار الفكـر- بيروت 1986.

43-الخطيئـة والتكفيـر، مـن البنيويـة إلـى التشـريحية ص(79) وانظـر (57) للـدكتور عبـد الله محمـد الغـذامي ط1- النـادي الأدبـي الثقـافي -جـدة 1985.

44-أساليب الشعرية المعاصرة 193.

45-الصـــوفية الســـوريالية 202-203 لأدونـــيس ط بيروت 1992.

46-هو الدكتور مختار علي أبو غالي. انظر كتابه المدينة في الشعر العربي المعاصر ص364 سلسلة عالم المعرفة الكويت العدد 196 للعام 1995.

47-هو الدكتور سعد الدين كليب في ص (19-20) من كتابه المذكور ط1 اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1997.

48-المرجع نفسه ص 19.

49-المرجع نفسه.

50-ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ص127.

51-الشفاهية والكتابية ص22 لوالترج أونج. ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين سلسلة عالم المعرفة -الكويت- العدد- 182 للعام 1994.

52-التنبيه على حدوث التصحيف 147-158 لحمزة الأصبهاني تح. محمد آل ياسين ط بغداد 1967.

53-رسالة الاشتقاق ص28. لابن السرّاج. تح. مصطفى الحدري ط1، دمشق 1973.

54-الخصائص 298/3 لابن جني تح. محمد علي النجار ط2 دار الهدى للطباعة بيروت.

55-تتمثل هذه التحفّظات بأن حديث أئمة العربية عن الضرورة الشعرية في مرحلة النشأة خاصةً كان ناجماً عن حاجتهم إلى ما يسوّغون به خروج بعض الأبيات على أصولهم لا عن الوعي بالخصوصية الفنية الانفعالية للغة الشعر. انظر مقال (منزلة الشاهد الشعري عند النحاة) للدكتور محمد عبدو فلفل. مجلة جامعة البعث ص(107) عن أبي هريرة قال (13) عام 1994.

56-انظر مقال (الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح) لأحمد محمد ويس. مجلة التراث العربي ص117-118 (68) اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1997.

57-الكتاب 32/1 لسيبويه. تح. عبد السلام محمد هارون ط عالم الكتب -بيروت.

58-الخصائص 392/2.

59-الخصائص 393/2.

60-انظر خزانة الآداب 34/1 لعبد القادر البغدادي عبد السلام هارون ط 1979.

61-عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح 99/1 طبع مع مختصر السعيد التفتازاني على تخليص المفتاح- المطبعة الأميرية- ببولاق 1317هـ.

62-كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص198 تح وتر. د. شكري محمد عياد د.ت.

63-الحروف ص(141) للفارابي. نقلاً عن كتاب (ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث) ص35.

من الشعر
النسوي السعودي الحديث

محمد المشايخ

رغم كثرة الشاعرات السعوديات عدداً، ورغم إسهامهن إلى جانب شعراء المملكة العربية السعودية في إثراء حركة الشعر العربي الحديث ودفعه خطوات سريعة ومتقدمة إلى الأمام، إلا أن المكتبة العربية لم تحظ بعد إلاَّ بالنزر اليسير من الدراسات النقدية المخصصة لإبراز دورهن الأدبي، أو التي تشير إلى دورهن الشعري المرموق على الصعيدين المحلي والعربي، وضمن هذا التوجه، كان لي وللشاعر الأردني (راشد عيسى) محاولة لدراسة هذا الصنف من الشعر، فابتدأنا بإعداد كتاب يتضمن قراءة نقدية في شعر الشاعرة السعودية سلطانة السديري التي بدأت حياتها الإبداعية بكتابة الأغنية الفصيحة، فغنى لها طلال مداح أغنيته الشهيرة (سويعات الأصيل).. وكغيرها من شاعرات السعودية، فقد نشرت قصائدها في مطلع حياتها الشعرية في صحف: عكاظ، الجزيرة، الرياض، اليقظة، ومجلة سيدتي، بأسماء مستعارة منها: الخنساء، ونداء، وعهود، وفي عام 1957 صدر لها ديوان (عبير الصحراء) عن الدار الأهلية للطباعة والنشر في بيروت، أعيدت طباعته عام 1963 تحت عنوان (عيناي فداك) وطبع مرة ثالثة في الكويت عام 1984 في دار أم القرى التي طبعت أيضاً ديوانين نبطيين للشاعرة هما: قهر، وسحابة بلا مطر، ولها أيضاً كتاب يعرض شرائح من المواقف الاجتماعية المختلفة بعنوان (صور من المجتمع) وفي عام 1995 طبعت ديوانها (على مشارف القلب) بالعربية الفصيحة، وفي العام نفسه أصدرت ديوان شعر نبطي بعنوان (الحصان والحواجز) ثم جمعت مقالاتها الصحفية في كتاب تحت عنوان (بين العقل والقلب) وهذا الكتاب يمثل رؤاها الفكرية ومبادئها الإنسانية وأحاسيسها تجاه المشهد الحياتي بكل تعدداته.. وقد حملت دراستي ضمن الكتاب المشترك والمشار إليه أعلاه (والذي ما زال مخطوطاً) عنوانين هما: (الأبعاد الرومانسية) و (الطراز الغنائي) في شعر سلطانة السديري جاء فيهما:

تتبدى في ... ر سلطانة ... يري ملامح ... يعة بكل ... ها وبهائها.

الأبعاد الرومانسية

تتبدى في أشعار سلطانة السديري ملامح الطبيعة بكل جمالها وبهائها، وتنعكس في قصائدها أغلب معطيات حواسها وردود فعلها، ففي شعرها ما يشير إلى أنها مسكونة بهاجس التجديد في بناء القصيدة، لذلك نراها تجدد في أشكال قصائدها، وتغير في الأوزان والقوافي، والأبيات، وكأنها فنانة تشكيلية تجمع بين رسم الشعر وكتابته، كما تختار أدق الألفاظ وأعذب الكلمات وأكثرها سحراً وفتنة، وتعبر عن الفكرة التي تريد إيصالها..

وكثيراً ما ترفع سلطانة يافطة الحكمة مستندة لواقعها المعاش وتجربتها المريرة مع النصف الآخر من المجتمع، وكثيراً ما تعبر سلطانة أيضاً عن تجارب الوجد والعشق الصوفية، فترتقي إلى ما هو أسمى مما يسميه كولن ولسون (عين النسر) التي يتمتع بها الشعراء لكي يطلوا على الأشياء من عل فيحتوونها بسمو نبيل، فهي بشعرها تطل على بيئة المرأة العربية من جوانبها بأحاسيس رومانسية وحوارات فنية لها علاقة بالذات والتضحية بها حتى الذوبان بالآخر وما فيه من شفافية حد التلاشي، تقول:

(لست أدري كيف أطوي ذكرياتي
لست أدري كيف أفني أمنياتي
لا ولن أنسى حبيبي في حياتي
أنت نجم عزاء الساهرات
كل نسياني هباء يستحيل
كيف أنسى الود أو أنسى الجميل
أصبح القلب بأشواقي ثقيل

أصبح الجسم من الهم عليل

يذهب الليل وأنوار الصباح

وعذاب القلب لا يرضى ارتياح

وغرام الحلو في القلب مباح

فاعصفي بالعمر يا شر الرياح)

وتتضمن قصائد سلطانة السديري الكثير من أدوات التعبير والتصوير المتوهجة التي ينيرها الخيال الشعري المحلق عندها، والتجربة الصادقة، وتداعيات الوجدان.

وتشارك سلطانة في شعرها الشعراء العرب الرومانسيين الذين نبذوا الواقع وهجروه، وبحثوا عن مدن فاضلة، وعن عوالم كالغابات التي حاكاها شعراً جبران خليل جبران وأبو القاسم الشابي وغيرهما.. إن سلبية الواقع، والمنغصات التي تقلق الإنسان وترهقه تدفعه خاصة عندما يكون مبدعاً، إلى استخدام خياله وملكاته وقدراته على التصوير، كي يرسم في وجدانه العالم المثالي الذي يضمن لنفسه فيه الراحة والخلود والحياة.. غير أن سلطانة قبل أن تصل لذلك العالم، تبحث عبر شعرها عن دم جديد يمده بالحياة، وعن كوكب ونجوم تضيئه، وعن بشر يستحقون فيه الحياة، بشر لا تربط بين قلوبهم المصالح والغايات النفعية المؤقتة، بل بشر ذوو قلوب كلها صفاء ونقاء وطهارة ترتبط فيما بينها بالحب النقي والعشق الصوفي البريء، تقول:

(إنما الدنيا هناء لا يدوم

وحياة المرء يقضيها هموم

فأنا لست وحيداً يا نجوم

فبليد القلب ف

كم أرى مثلي قلوباً فرحات

كم أرى مثلي نفوساً شاكيا

لست في الشكوى وحيداً يا

■ لقد رأت سلطانة في فن الشعر الجنس الإبداعيّ الأكثر مقدرةً على توصيل شحنات عواطفها ومشاعرها.

■ لست أدري كيف أطوي ذكرياتي. لست أدري كيف أفني أمنياتي.

فأنا فرد بعرض القافلات)

وقد رأت سلطانة السديري في فن الشعر، الجنس الإبداعي الأكثر مقدرة على توصيل شحنات عواطفها ومشاعرها الباحثة عن الحب الصادق والصريح والنقي.. وإن كانت هذه المقولة تؤدي لنتيجة مفادها أن الشعر أكثر الأنواع الأدبية مقدرة على توصيل المعنى، فإنها لا تؤدي إلى نتيجة ثانية تعني أن الشعر أسهل تلك الأنواع، فالنثر عادة أسهلها على الإطلاق.. غير أن الملكة الشعرية لا تبحث عن الأسهل بقدر ما تبحث عن الأجمل، ولا تهتم بجدوى الكلام بقدر ما تعنى بأسلوب الصياغة والأدوات الجمالية والفنية المبثوثة فيه حتى توصل ما يعتمل في داخلها من نبض شعري ومشاعر فياضة..

فسلطانة قبل أن تسكن بيت الشعر أو قبل أن تسمح له بالفصل بينها وبين العالم الخارجي تكون على ثقة بأن جمال الشعر الأخاذ، ورونقه الساحر وصياغته الفاتنة ودلالاته الحلوة هي أسمى ما يمكن أن يعبر عن عواطفها الجياشة ومشاعرها الدافئة، تقول:

(بقلب.. ثارهم يعتريني

فكيف العيش.. حار اليوم أمري

أيا روحاً تقيدني أرحميني

أطل الحزن.. عبر مداد شعري

وجاع الليالي

ظي.. لم يكن لي طوع أمري

يت بها طويلاً

سن الظن دوماً.. كان عذري

صحب، جزوني

جزاء الحب: إخلاصاً بغدر

فلم أحمل لهم سوء النوايا

جميل الظن.. كان منار عمري)

وعلى الرغم من استشراف سلطانة السديري الدائم للمستقبل، واستطلاعها للكثير من الآمال الطيبة والوقائع والأحلام السعيدة التي ستتخلله، إلا أن معظم قصائدها لا تظهر إلا الوجه الضبابي من الواقع، ومهما حاولت أن تخفي يأسها وحزنها وهمها وألمها، فإن شكواها تفضح نجواها، وتعود لنثرها الذي يؤكد هذه الحقيقة حيث تقول في إهدائها لديوانها الثاني (على مشارف القلب):

(ستظل أبداً أيها البعيد البعيد، القريب الداني، على مشارف القلب مطلاً.. نجماً يضيء وحدتي في الليالي الطويلة، ويشرق بالنور على أيامي.. ستظل ذلك النصف المفقود الذي وجدته ولم أجده.. تسرب من يدي ولم يتسرب من قلبي، فبقي في أعماق القلب حزن الرضا والسكينة.. مبعث الإلهام.. بصبغة ألوانه ألون أحرفي.. ابتسم وأبكي.. أفرح وأحزن.. وأعتصم بذلك الحزن الرضي، الذي يدفعني للاستمرار، وللعطاء الخير الجميل..)

أما في شعرها، فقد انعكست الكآبة والشكوى وتمثل عدم الرضا عن الجوانب الموضوعية والجمالية فيه، فمالت موسيقاها إلى الشجن، وحلقت صورها في أجواء الأسى والرجاء، معاً، تقول:

(خسرتك يا صاحبي..
وعانق قلبي حنينه
خسرتك يا صاحبي...
وعدت بقايا حطام حزينة).

تتمتع سلطانة السديري بتجربة شعرية شفيفة تصدر عن ذلك التوحيد بين ما تعانيه نفسها وما تبصره خارجها، ويمكن القول إنها شاعرة عفوية لا تجد صعوبة عندما تنقل ما يختلج في نفسها من حيز الشعور إلى حيز الشكل في اللفظ والصورة، فتتبدى في قصائدها تلك الحيوية والحركة وما يكتنف وجدانها الحار وإيقاعها الجواني وصوتها المشحون بطاقة إيحائية جلية.. صحيح أن لكل حالة من حالات النفس إيقاعها.. وهذا ما أدركته سلطانة، فأعطت لكل حالة ما تستحقه من أنين أو شكوى أو قلق، فكان شعرها صورة صادقة لردة فعلها إزاء الأحداث التي تعايشها والأشخاص الذين تتعامل معهم في ظروف الحياة المختلفة.. فهي ليست أحادية النظرة، وثقافتها ومواهبها تؤهلها للخوض في التفاصيل.. وكون الشاعرة مكتوية بجمر الاغتراب النفسي والروحي، فإن الموجات الشعرية سرعان ما تجتاحها، فتصف وتصور وقع ذلك على وجدانها، أي أن تعبير الشاعرة عما في ذاتها، أصدق كثيراً فيما لو أرادت التعبير عن أشواق وعذابات الآخرين، أو كما يقول المثل الشعبي (مايونس النار إلا قدم واطيها).. هذا مع الإشارة إلى أن سلطانة ابنة بيئتها وابنة واقعها وابنة شعبها الذي تلتزم بهمومه وقضاياه، وتأكيداً لالتزام هذه الشاعرة بهذه السمة من سمات المذهب الرومانسي نورد هذه القصيدة التي وجهتها لابنتها نداء وهي بعيدة عنها في رحلة للعلاج، فليس في الدنيا أعز من فلذات الأكباد، ولا يمكن للمرء أن يهتم بأمر أهم منهم، وليس أكثر من المرض سبباً لتعلق الإنسان بالحياة وفي حب الشفاء وفي الاهتمام بالذات بصفتها الفردية وبمشاعرها الذاتية:

(ندائي.. أجيبي النداء البعيد

فقد أثقل القلب هذا الضنى

وأصبحت ظلاً شديد الشرود

تحملت في البعد كل العنا

عســى الله يومــاً بقــرب يجــود

وتشــعر روحــي بطيــب الهنــا)

لـم تكـن سـلطانة السـديري تصـرح مباشـرة بتعلقهـا بالطبيعـة، ولا باهتمامهـا بـالريف والقريـة بشـكل مباشـر، فهـي تسـتمد صـورها مـن الأرض والسماء، تحلق في الآفاق وفي دهاليز الفضـاء، تلـتقط من هنـا وهنـاك مـا يخدم صـورها الشـعرية، ويعـزز رحابـة خيالهـا المسـافر فــي فضـاءات شاسعة، لذلك ليس غريباً على المتلقي أن يطـالع فـي شعرها الكثير من الظروف المكانيـة والبيئيـة، ولـيس غريباً أيضاً فيما إذا لاحظ القارئ إن هـذه الظـروف تشـاركها فـي معاناتهـا، وتسـعى لإنقاذهـا وتخليصـها ممـا هـي فيـه، وهـذا التفاعـل كثيـراً مـا يخلـق فـي شـعرها مـا يسـمى بالتجسـيد الـذي يعنـي حقن الحياة في الجماد ليشارك الإنسان أحاسيسـه ومشـاعره وتشـخيص الظـواهر الطبيعيـة سـمة فنيـة بارزة لدى الشعراء الرومانسيين، تقول:

(يا نـجوم الليل ابكي مع دموعي

يا نجوم الليل أضنانـي ولوعي

يا نجوم الليل يا أحلـى شموعي

قلبي المضنـى بكـى بين ضلوعي).

وهكـذا نجـد أن رومانسـية سـلطانة أمـدت قصـائدها بـالكثير مـن ملامـح النزعـة الرومانسـية كالاهتمـام الشـديد (بالأنـا) ومـا يصـدر عنهـا مـن التباسات وجدانية وقلق عاطفي، فالرومانسة تأوي نزعات الشاعر الذي يمجد ذاته بالطبيعـة مـلاذاً وبالجمـال والفر مبادئ مثالية يدافع عنها ويرجوه صراعه مع الحلم.

■ سلطانة ابنة بيئتها وابنة واقعها وابنة شعبها الذي تلتزم بهمومه وقضاياه.

الد

تتـدفق فـي شـعر سـلطانة

وتـنعكس فـي قصـائدها آيـات الحنـين.. عواطـف سـاخنة حـارة.. وروح تبـث أنينهـا وشـكواها ونجواها.. وتتجلى الأحرف والكلمات في دواوينها لترتقي إلى مستوى الشعر الغنائي الذي تتميز بـه الرومانسية.

وتنطلـق أبيـات سلطانة السديري مـن القلـب إلـى القلـب منقـادة لمـا فـي خاطرهـا مـن مشـاعر جياشة.. وأمام موهبتها وطول تجربتها وخبرتها في فـن الشـعر، تستسـلم أمـام ملكاتهـا بحـور الشـعر وأوزانـه وقوافيـه، وتمضـي قصـائدها فـي حركـات متسامية متتالية متصاعدة حرة تفرغ ما في ذاتها مـن نصـوص اعترافيـة ومكاشـفات جريئـة مـع الـنفس، وهـا هـو ذا صـوتها ينطلـق عبـر الأثيـر صافياً نقياً وجاهزاً للتلحين والغناء:

(أيها السائل عنـي

كيف أنـي لا أغنـي؟

كيف أشدو.. وجراحي

أصبحت تصبغ لحنـي

كنت في قلبي نوراً

يمنح الإشراق فنـي

ثم أصبحت ظلاماً

أنت.. كم خيبت ظنـي

يا حبيباً.. مذ تراءى

كم تمادى في التجنـي).

ولأن سلطانة السديري لا تكتب إلا عن أمور تـنم عـن مشـاعرها العميقـة وأحاسيسـها المكبوتـة، ، بإخلاص فني، وصدق جمالي، إن عناصر تجربتها الشعرية على ـية و الفكريـة والخياليـة تظهـر فـي منسقة، صادقة، فهـي لا تكتـب إلا ـا، وفي أعماق نفسها، حيث تتأمل، ق والمشـاعر.. إنهـا تعيش التجربـة ـح في الوصول إليه، وبما تقصـر

■ في شعرها انعكست الكآبة والشكوى وتمثّل عدم الرضا عن الجوانب الموضوعية والجمالية فيه.

دونه قواها، ووسائلها، فثمة أمور كثيرة تعوزها، وها هو ذا شعرها يكاد يتفجر بالأشواق والحنين والتحلق والوجد، يستشرف الأمل والرجاء والآفاق المفتوحة، ويعكس قلقها وسعيها للتفاعل مع أحد عناصر العالم الخارجي الذي يقابل كل تعلقها به بالنكران والجحود والفراق والغياب والعذاب:

(يا قلب هدئ لوعتي وشقائي

أجهدت من ألم الفراق كفاك

يكفيك من طول الضنى ما ذقته

ما نفع هذا الحب إن أضناك

يا قلب ليس طريقنا أنشودة

بل دربنا وعر يزيد ضناك

وفي شعر سلطانة السديري مواقف وجدانية تستمدها من عزة نفسها وأصالة كبريائها ونبض مواقفها.. وصور جميلة تعبر عن وقع العشق ومآل الحب.. ولأنها ذات إحساس مرهف.. فقد بدا تصويرها من خلال شعرها مجسماً مرسوماً بريشة الوعي.. مضاء بالكشف الفني للواقع العاطفي.. وهو تصوير بعيد عن الوصف المألوف في الرؤية والشعور.

وإذا ما أضفنا إلى شفافية التصوير في شعر سلطانة، رقة الموسيقى، وعذوبة الألفاظ، كلما عرفنا سر استرسال مشاعرها وانسياب طفولات الشعور، الأمر الذي كان يمكنها باستمرار من السيطرة على نفس قارئها.. فعذوبة شعرها تتمثل في الإيحاء والإيماء بالأفكار عن طريق الصور المتلاحقة في اللحظة الشعرية، تقول:

هاجت الذكرى وأضواني الظلام

من له في الحب نجوى لا ينام

كلما لاح لعيني رسمه

زاد وجدي وشجوني والسقام

يا فؤادي ما ورا أسرابه

غير نار تجعل القلب ضرام

يا فؤادي، ما أنا في قلبه

غير ذكرى قد طواها في المدام

يا فؤادي كيف أنسى والهوى

لم يدعني يا حياتي في سلام

هذه هي الغنائية في شعر سلطانة السديري بكل تألقها وعنفوانها، غنائية تتجاوز الأطر التقليدية، وترتقي به إلى فضاءات وأروقة بكر.

الأردن



الرواية النسوية السورية

وخصوصية الخطاب

د.ماجدة حمود

المقدمة:

يثير مصطلح "الرواية النسوية" تساؤلات كثيرة منها: هل هناك خصوصية في الخطاب النسوي؟ هل يعني استخدامه تمييزاً مطلقاً بين أدب ذكوري وأدب أنثوي؟ بمعنى هل يقصد من استخدامه التمركز حول الذات الأنثوية ونفي الآخر؟ هل هو مصطلح عادي يختزل دلالات متعددة عبر مفردة أو هو مصطلح بإمكانه أن يحمّل دلالات خارجة عنه؟

لذلك مازال استخدامه مبعث حساسية دعاة المساواة بين المرأة والرجل كما أن استخدام اسم المرأة يثير حساسية التقليديين!.

يبدو أن أي مصطلح يخص المرأة لابد أن يثير الحساسية والجدل، مع أن المقصود من استخدام "الرواية النسوية" التعرف على الرواية التي تكتبها المرأة وتلمس مدى الخصوصية الإبداعية لهذه الكتابة، وبالتالي فإن استخدام هذا المصطلح كفيل بتقديم كلمة واحدة "النسوية" التي تغني عن جملة (ما تكتبه المرأة من أدب) ومثل هذه الدراسة تمنحنا الدقة في الحكم وتلمس مدى الخصوصية النسوية، وبالتالي فإن استخدام مصطلح (النسوية) مثله مثل أي مصطلح لا يحمل دلالات تفضيلية، أي أننا في هذه الدراسة لا نفضل أدب المرأة على أدب الرجل، فالأدب الحقيقي ليست له جنسية سوى الإبداع.

إن عزل أدب المرأة عن أدب الرجل تقتضيها الضرورة المنهجية البحتة، ولا تعني الانطلاق من رؤية ضيقة عنصرية، غايتها التمركز حول الأنوثة، هذه الحركة التي شاعت في الغرب، وتبنت نظرة أحادية الجانب تغذي العداء بين الجنسين.

إذا لا نقصد من استخدام هذا المصطلح الإشادة بتفوق جنس على جنس أو عزل الإبداع النسوي عن الإبداع الذكوري، وإنما الانطلاق من حقيقة أن الإبداع لابد أن يكون من نبض المعاناة الخاصة أولاً لكن الفنان يكسوه حلة عامة، ولاشك أن هذه المعاناة تنتقل إلينا عبر اللغة بكل ما

▪ استخدام المصطلح لا يعني الإشادة بتفوق جنس على جنس أو عزل الإبداع النسوي عن الإبداع الذكوري.

تعنيه من فكر وشعور وتخييل وتقنية، فنستطيع أن نلمس جماليات خاصة للرواية النسوية، وقد لاحظنا أن بريجيت لوغار (1) لخصت آراء الكاتبات في الخصوصية عبر أربعة محاور (الجنس، إدراك الجسد، التجربة، اللغة) ولاشك أن المحاور الثلاثة الأولى لا تتجسد إلا بفضل المحور الأخير (اللغة) الذي هو محور جماليات الرواية باعتقادنا.

الرواية النسوية والسيرة الذاتية:

إن المتأمل للرواية النسوية السورية، منذ الخمسينيات إلى التسعينيات، يلاحظ أن أكثر التقنيات الروائية المستخدمة فيها هي تقنية اليوميات والرسائل (التي هي أقرب ما تكون إلى اليوميات) يتجلى فيها صوت البطلة ممتزجاً بصوت المؤلفة عبر ضمير المتكلم (أنا).

■ المتأمل في الرواية النسوية يلاحظ أن أكثر التقنيات الروائية المستخدمة فيها هي تقنية اليوميات والرسائل.

بدأت هذه التقنية منذ وقت مبكر مع رائدة الرواية وداد سكاكيني (في رواية الحب المحرم 1952) لتستمر مع الأجيال اللاحقة: إنعام مسالمة في (الحب والوحل 1963) وسلمى الحفار الكزبري (في البرتقال المر 1974) وكذلك رواية ألفة الأدلبي "دمشق يا بسمة الحزن 1980) ورواية هيفاء بيطار (يوميات مطلقة 1994) ورواية غادة السمان (كوابيس بيروت 1977) ثم روايتها الأخيرة (الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية 1997).

ومن الملاحظ أن موضوعة الطلاق تعرضت لها بأدق تفاصيلها كاتبة عانت هذه المحنة (د.هيفاء بيطار في "يوميات مطلقة" في حين وجدنا الكاتبات الأخريات مررن بها مروراً سريعاً.

ولو تأملنا ملامح البطلة الأساسية لدى الروائية السورية، كوليت خوري (على سبيل المثال رواية "أيام معه" التي صدرت عام (1959) ورواية "ومر صيف" 1975) وحميدة نعنع ("الوطن في العينين 1979 ورواية "من يجرؤ على الشوق 1989) لوجدناها تحمل الملامح والصفات والمؤهلات الثقافية ذاتها التي تحملها المؤلفة حتى إنها تشاركها الانتماء الحزبي والعمل والحياة في المنفى بعيداً عن الوطن، وقد تشاركها العقم (نادية بطلة حميدة نعنع في رواية "من يجرؤ على الشوق") أو إنجاب عدد محدد من الأطفال (فالبطلة لديها ابنة واحدة كالمؤلفة في رواية هيفاء بيطار "يوميات مطلقة").

صحيح أن المؤلفة تختار اسماً للشخصية غير اسمها، إذ لم نجد أية كاتبة تجرؤ على منح اسمها لبطلتها رغم التماهي معها، كما فعل الروائي غالب هلسا ونبيل سليمان.. الخ).

أما في رواية غادة السمان "الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية" فقد وجدناها تطلق عليها صفة المذكرات إذ تقول "ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطّر مذكراتي بضمير المتكلم وأتحدث عن نفسي... ولا أكتب شيئاً نصفه حقيقة ونصفه خيال ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أتحدث عن نفسي ولا أخاف أنا من كوني أقترف ذلك.."(2).

مازال تعبير المرأة عن ذاتها، عبر الأدب محفوفاً بالمخاطر، وكثيراً ما توجه أصابع الاتهام نحوها حين تجسد شخصية نسوية تتمرد على الأطر التقليدية، فيتم الخلط بين الشخصية الروائية وشخصية المؤلفة، هذا على صعيد الكتابة الإبداعية التي يفترض فيها التخييل، فكيف يكون الأمر على صعيد المذكرات التي يفترض فيها

الصدق الوقائعي، ونسمع صوت المؤلفة صريحاً دون مواربة! لكن المفاجئ في هذه الرواية تصريح غادة السمان بأنها تكتب مذكرات، ومما يلفت الانتباه أنها وصفت فعل كتابة المذكرات باقتراف الإثم الذي من المتوقع أن تعاقب عليه، ومع ذلك تعلن الكاتبة عدم خوفها في تقديم أعماقها وتفاصيل حياتها، لكن تكرار فعل "لا أخاف" مرتين في سطر واحد يكشف لنا لا شعورياً خوفها ورغبتها في تجاوزه، ودليلنا على أن هذا الخوف مازال يحاصرها أنها اختارت شكل الرواية للحديث عن سيرتها الذاتية، وإن كنا قد لمسنا لديها شكاً في انتصار هذا الشكل الروائي على السيرة لذلك اختارت عنواناً يجسد قلقها فدعت سيرتها "بالرواية المستحيلة" إذ يبدو لنا أنها ستظل وفية لسيرتها الذاتية في تقديم دقائق الأحداث والشخصيات، وسيكون الشكل الروائي منقذاً لها، تستطيع الاختباء خلف أسماء وهمية، وبذلك وجدناها تسقط على لسان بطلتها (زين) أفكارها ومشاعرها كما تقدم تفاصيل حياتها بجرأة وحرية وهكذا تمت المواجهة مع الذات دون خوف عبر الصياغة الروائية، يصح هذا القول على غادة السمان وعلى غيرها من الروائيات العربيات، إذ ينطلق صوت المؤلفة حراً عبر صوت بطلتها، يجسد قهرها يجسد أحلامها في تجاوز بؤس واقعها، لذلك لن يكون غريباً أن تكون شخصية المرأة شخصية محورية، نلمس عبرها حس التفوق لديها، فنلمس نرجسية تعكس إحساس المرأة المبدعة بالتميز، ولاشك أن هذه النرجسية نوع من التعويض عن إحساس الغبن والقهر الذي مازالت تتعرض له المرأة، لذلك لن نستغرب أن تصبح نادية (بطلة حميدة نعنع) الأمل في إنقاذ أمتها العربية! أما بطلة أنيسة عبود (عليا) فنجدها تختصر كل النساء و "تملأ المدينة حضوراً وحياة وجمالاً" إنها "امرأة مختلفة في عينيها القهر العربي والفرح العربي" لهذا باتت البطلة رمزاً لكل النساء الطموحات واستمراراً لكل النساء اللواتي تركن أثراً رائعاً في تراثنا (بلقيس، مريم، فاطمة، سكينة، زينب...) وقد بدا لنا اسم الشخصية (عليا) جزءاً من رمزيتها، إنها امرأة العلو والتغيير، أحاطتها هالة أسطورية، لذلك حين تغيب لن يكون غيابها عادياً، يقول (علي: حبيبها) "لا يمكن أن تموت... إذ ماتت نصير بلا مأوى... بلا حديقة نزرعها بالحبق، بلا طريق يحملنا إلى البحر، نصير بلا ذاكرة"(3).

قد يبدو لنا تقديم المرأة وكأنها محور الكون نابع من إحساس المؤلفة بتضخم الذات، والانسياق وراء مقولة إن إنقاذ العالم من الدمار لن يكون إلا بعودة القيم الأنثوية بما تعني من محبة وعطاء وتضحية كما يقول بيير داكور(4) لهذا أسبغت المؤلفة على بطلتها أرفع الصفات لتقوم بأروع المهام، فتجسد حلمها في تغيير واقعها والانطلاق إلى عالم أجمل وأكثر فعالية.

▪ *هيفاء بيطار تعرضت لموضوعة الطلاق بأدق تفاصيلها في حين وجدنا الكاتبات الأخريات مررن بها مروراً سريعاً.*

هنا يحسن بنا أن نشير إلى أن النرجسية التي لحظناها لدى المرأة المبدعة نلاحظها لدى الرجل المبدع أيضاً، كما أن إحاطة البطلة (التي تجسد صوت المؤلفة) بمثل هذه الصفات المطلقة التي تجعلها تبدو كأنها تنتمي إلى عالم المثال وتجردها من إنسانيتها لم نجدها في الرواية النسوية فقط، وإنما وجدنا كثيراً من الروائيين يجسدون عبر بطلهم هذه الصورة، إذ يبدو لنا من الصعب أن نطالب المبدع بالتجرد عن ذاته، لكن بإمكاننا أن نطالبه بأمر يشكل صلب الإبداع الروائي: وهو أن يفسح المجال للأصوات الأخرى في روايته أن تعبر عن صوتها الخاص، فلا يطغى صوته أي رؤيته للحياة عليها.

خصوصية المعاناة النسوية:

إن أبرز ما يؤسس خصوصية الخطاب النسوي، باعتقادنا، هو خصوصية المعاناة، فالمرأة مازالت تعاني قهر الظروف الاجتماعية، كما تعاني قهر الزمن.. الخ ولاشك أن المعاناة تمنح الإنسان تفرداً في الرؤية، خاصة حين يمتلك موهبة تساعده على تجسيد هذه المعاناة عبر لغة الإبداع.

العلاقة مع الرجل:

تستطيع علاقة المرأة مع الرجل أن تختزل وتجسد أنواع القهر التي تتعرض لها المرأة وتنغص حياتها بسبب سوء التفاهم الذي ينتج عن أنانيته ورضوخه لمقولات اجتماعية رثة، كما تستطيع أن تكون العلاقة مع الرجل مصدر فرح المرأة ومبعث أحلامها في تحقيق ذاتها عبر علاقة الحب والزواج والأمومة، لذلك رأينا كثيراً من الروائيات يسلطن الضوء على هذه العلاقة ويجعلنها محور إبداعهن.

■ ثمة تطابقات ما بين شخصية الكاتبات وموضوعات ومواصفات رواياتهن.

ويمكن أن نلاحظ التوتر قد سيطر على هذه العلاقة، إذ آلم المرأة (المؤلفة/ البطلة) أن ترى الرجل عبر عدة أقنعة يخبئ وراءها وجهه الحقيقي، لذلك ألصقت به عدة صفات ذات دلالات سلبية "يزأر" "الرجل الديك" "الذئب" إنها صفات تجعله ينتمي لعالم متوحش غير إنساني!!

ولعل الكاتبة (هيفاء بيطار في روايتها "أفراح صغيرة.. أفراح أخيرة") أكثر الكاتبات اهتماماً بتصوير تناقضات الرجل الشرقي الذي يبيح لنفسه معاشرة المرأة قبل الزواج، لكنه سرعان ما يتهمهما أبشع ما يكون الاتهام بعد الزواج "**أنت امرأة لا تصلح للزواج أبداً! هل هناك فتاة ذات أصالة وأخلاق عالية ترضى أن تعيش مع رجل لا تربطها به صفة رسمية، أكثر من سنة! وفي شقته؟!**".

يمكن المرء أن يلاحظ أن الكاتبة جسدت هذه المعاناة عبر شخصيتها المحورية، كما رأينا في الرواية السابقة، أو عبر شخصيتها الثانوية، كما لاحظنا ذلك في رواية أنيسة عبود "النعنع البري" إذ إن شخصيتها الرئيسية (عليا) لا تعاني من هذا التوتر والقهر فقد أحبها جميع الرجال الذين صادفتهم في حياتها وتمنوا الزواج بها، في حين نجد (سعاد) تعاني من رفض (سامح) الطبيب الزواج بها لكونها قد سبق لها الزواج رغم أفكاره التقدمية!! لذلك نجدها تقول: "**معظم رجالنا... لهم أكثر من وجه، وأكثر من عقيدة، يظهرون الوجه المناسب في الوقت المناسب.... عندما يريدون امرأة يتحولون إلى مدافعين عن حرية المرأة وحرية الجسد وحرية الفكر، بينما يكون المفتاح الذي يقفلونه على أخواتهم أو زوجاتهم معهم في جيوبهم السرية، إنهم يخرجون من العصر الجاهلي بعباءة ولحية عندما يريدون...**"(5).

إن (عليا) رغم عدم المعاناة في علاقتها مع الرجل نجدها تتعاطف مع صديقتها (سعاد) خاصة بعد زواج (سامح) بفتاة عادية لا تتقن سوى طهي الطعام، لذلك تسارع بإطلاق هذا الحكم العام على الرجل "الرجال هم الرجال.. يصادقون المفتحة، ويتزوجون العمياء...".

إن المتتبع للعلاقة بين الرجل والمرأة في الرواية النسوية السورية يمكن أن يلاحظ مدى

تشوهها، حتى إننا نكاد نفتقد وجود علاقة سوية مع الرجل، علاقة أقرب إلى الندية، فإحساس الاضطهاد الذي يملأ وجدان المرأة يجعلها تنظر بعين السخط فلا ترى سوى مساوئ الرجل، وحين نجدها ترغب في النظر إليه بعين الرضى، نجدها تغفل خصوصيته، غالباً، وتسبغ عليه صفات أقرب إلى الأنوثة، ففي رواية أرصفة السأم"(6) يخرج الرجل من مكتب حبيبته (ماريا) التي قررت تركه دامع العينين منهاراً يحاول عبثاً أن يخفي انهياره!

مع هيفاء بيطار نعيش تفاصيل الصورة الأنثوية وقد أسبغت على الرجل أوضح ما تكون خاصة في رواية "قبو العاشقين"(7) فقد بات الرجل هو الذي يعاني من عاطفة الحب ويضعف أمام المرأة إذ "**يهزمه حبه دوماً**" و "**يجيب المرأة منكمشاً في حزنه**" **تسقط دمعة نارية من عينيه**" **لذلك تبدو المرأة حين تحدثه النافذة الصبر من رقته**".

يحس المرء أن ثمة تبادلاً في الأدوار بين المرأة التي أصبحت قوية، لا تؤثر فيها العواطف، بل تنفر من دموع الرجل وضعفه! هنا ألا يصح القول: إن الكاتبة التي يؤلمها ضعف المرأة ورقتها أمام الرجل، تود لو تسقط هذا الضعف على الرجل لعلها تنتقم من مصدر ضعفها ولو كان على المستوى التخييلي، فتنفّس قليلاً عن ضيقها!

المدهش أننا نجد الرجل يعلن تقليده للمرأة حتى في تفاصيل الحياة اليومية، هاهو ذا (علي) في رواية "النعنع البري" يخاطب (علياء) قائلاً: "**ها أنذا أشرب للمرة الأولى قهوة بلا سكر مثلك.. سأقلدك... أتسمحين؟**"

مسخت شخصية الرجل إلى درجة نجده يتنازل فيها عن طقوسه اليومية وعاداته، ليقلّد المرأة حتى في صغائر الأمور التي لا يمكن أن تخطر على بال!!

أما غادة السمان في "كوابيس بيروت" فنجدها تطمح إلى تقديم علاقة ندية بين المرأة والرجل اللذين يعيشان ظروفاً استثنائية (الحرب الأهلية في لبنان) لذلك تؤكد أن الخوف أثناء الحرب لا علاقة له بجنس الكائن البشري، إنه خوف إنساني طبيعي يصيب الإنسان أياً كان، وبذلك تؤكد المساواة بين المرأة والرجل، وتنفي ما قد توصف به المرأة من أنها أكثر خوفاً من الرجل.

لكننا نلاحظ أن مقولة المساواة التي طمحت الكاتبة إلى تجسيدها سرعان ما تنهار!! إذ قتلت حبيب البطلة (يوسف) على يد المرتزقة، أي قتلت إمكانية تجسيد هذه العلاقة، وأبقت على الشاب الضعيف (أمين) الذي تصوره الكاتبة أشبه بفتاة شرقية عاطلة عن التفكير، وتبدو المرأة في المقابل أشبه بشاب غربي منفلت عن التقاليد المبجلة، حتى إنها تحمل السلاح في حين وجدنا (أمين) يختبئ مرتعداً!!

تبدو لدى المؤلفة رغبة في انتزاع الرجل من عالمه الخاص ومجاله الحيوي المألوف! لتزجه في قبضة الحياة المغلقة التي تجعله يرتعش من الخوف حين يفاجئ بأي طارئ كفتاة لم تتعرف بعد على متاعب الحياة!! وقد شاركت حميدة نعنع غادة السمان في تقديم المرأة التي تبدو مؤرقة لهم الوطن والأمة، فبدت أيضاً مهتمة في تجسيد تفوق المرأة على الرجل، فأي نقاش بينهما لابد أن يحسم لصالحها! لنسمع الراوي وهو يقول: "**واستمر النقاش بينهما، رجل يؤمن بكل ما يقول ويدافع عن إيمانه، وامرأة تملك عيني زرقاء اليمامة، وترى بشمول أوسع مستقبل تلك**

■ مازال تعبير المرأة عن ذاتها عبر الأدب محفوفاً بالمخاطر. وكثيراً ما توجّه أصابع الاتهام نحوها حين تتمرد على التقاليد.

الحرائق الصغيرة في وطنها"(8).

تبدو المرأة وقد امتلكت قدرات أسطورية تضمن لها التفوق الكاسح على الرجل، لا في العاطفة مجال المرأة الأزلي، بل في مجال الهم الوطني الذي يكون، غالباً، من اختصاص الرجل!

لكن مما يلفت الانتباه أن الكاتبة جعلت هذه المرأة المتفوقة على الرجل مفتقدة للأنوثة، أي أهم ما يؤثر في شخصيتها، ويهبها تميزاً خاصاً بها **"كان عبد الرحمن يعرف كما الجميع أن نادية لا تقصد بصفتها أنثى... بل لم يعد هذا الوجود الأنثوي المجرد يثير في أذهانهم تلك الشهوات الساذجة إلى جسد المرأة... العلاقة معها شيء آخر دخول في عالم الرؤى... والقدر... والجنون... والحلم..."(9).**

إذاً حين تتفوق المرأة على الرجل وتلتحم بقضايا الوطن فإنها لابد أن تحمل صفات ذكورية تؤهلها لمثل هذا التفوق والانتماء والفاعلية! عندئذ لابد أن تتخلى عن أنوثتها أي كل ما يهبها خصوصية! تنأى بها عن عالم الذكور!

■ قد يبدو لنا تقديم المرأة وكأنها محور الكون نابع من إحساس المؤلفة بتضخيم الذات.

وهكذا يلاحظ في القضايا العامة يتم إلغاء خصوصية صوت المرأة لإثبات تفوقها على الرجل، إلا لابد أن تمتلك صفاته الذكورية لتستطيع المشاركة في الحياة العامة، كما يتم إلغاء صوت الرجل الخاص ليقترب من صفات الأنوثة المتعارف عليها، كل ذلك لتأكيد نزعة التفوق لدى الكاتبة! وهكذا فالكائن المضطهد لا يمكن أن يرى الأمور رؤية موضوعية لابد أن يسقط اضطهاده على الآخر الذي قد لا يكون مسؤولاً عن هذا الاضطهاد في كثير من الأحيان!

تكاد تكون أنيسة عبود الروائية السورية الوحيدة التي أفسحت المجال في فضائها الروائي، لسماع صوت الرجل بشكل مواز لصوت المرأة، فاستطعنا أن نعايش أعماقه، وما يضطرب فيها من نوازع خاصة فقد جسدت مثلاً معاناة (علي) أمام إغواء (سلوى) زميلته في العمل، ولكنها أهملت الصراع الداخلي الذي ينتاب الشخصية النقية، حين تجبرها ضغوط الحياة على تقديم بعض التنازل عن القيم التي تؤمن بها!

كما استطاعت أن تقدم معاناة بعض النساء في الريف السوري من حرمان الإخوة الذكور من حق الإرث، وبذلك نسمع صوت (عليا) يجسد هذه المعاناة **"تركت القرية، قطعوا جذوري بفأس الأخوة، خالفوا الشرائع السماوية، مخالفة الإرث ليست مخالفة، المرأة لعنة، جسدها لعنة...".**

نلاحظ هنا انعكاس توتر العلاقة الأخوية على علاقة المرأة بقريتها، فهم حين حرموها من الإرث منعوها من العيش على أرض طفولتها ومبعث أحلامها، دون أن يهتموا بمخالفة الشريعة الإسلامية، لأن المرأة في نظرهم كائن ملعون لا حق له!

الحب بين لغة الفرح ولغة القهر:

يشكل هاجس الحب أبرز هموم الرواية بل يكاد يكون أحد أبرز هموم الفنون عامة، ولا شك أن الحب برز في الرواية النسوية عبر لغة المعاناة، فقد حاصرت المرأة الأعراف الاجتماعية والنظرة التقليدية، وتبني الرجل النظرة التقليدية، بالإضافة إلى حصارها الذاتي وترددها بين التوق للحياة والخوف من عواقب اندفاعها على صعيد المجتمع!

وقد تجلى هذا التردد في تجسيد لغة الحب، ويمكن المرء أن يلاحظ اختلافاً بين الكتابة في

بداية الخمسينيات وبين الكتابة في التسعينيات، وهذا أمر طبيعي إذ يحمل لنا الفارق الزمني تطوراً في الظروف الاجتماعية والثقافية والنفسية مما ينعكس على لغة الإبداع الأدبي وعلى تقنيته أيضاً، فمثلاً نجد في رواية وداد سكاكيني "الحب المحرم" التي ظهرت (عام 1952) أن البطلة (نديدة) تفتقد من تجرؤ على أن تحدثه بمكنونات قلبها نحو ابن جيرانها، لهذا تلوذ بالكتابة، فتقول **"لولا أن للقلم تعبيراً به يمكن أن أكشف عن سري المرهق وشعوري المكبوت الذي يسمى حباً، لما تجاسرت على تصويره بالكتابة، إذ ليس من عاداتنا وتقاليدنا أن نستبيح ذكر هذه الكلمة لأن الحب في مصطلح عاداتنا وتقاليدنا عيب وذنب، فأنا أخط هذا اللفظ بقلمي ولا أحرك به فمي"(9).**

إن حرج الشخصية في التعبير عن عواطفها يكاد يكون حرج الكاتبة في تجسيد هذه العاطفة على لسان شخصيتها، رغم إدراكها أن مجال الكتابة الإبداعية مجال أرحب لتقديم صوت الأعماق لكنها تدرك في الوقت نفسه أن الكتابة عن الحب ما زالت تقترن بالعيب والإثم! ويمكن المرء أن يلمس حرج الكاتبة وضغط التقاليد عليها حين استخدمت للتعبير عن إثم الكتابة فعل "نستبيح" الذي يوحي بمدى التجاوز الذي يكاد يقترن بالمحرم، ويبدو لنا، هنا، ضغط التقاليد واضحاً ليس فقط في استخدام فعل (نستبيح) ولكن في تكرار معنى التقاليد ثلاث مرات خلال سطرين فقط! وهي لم تأت بطريقة محايدة وإنما اقترنت بضمير الجماعة (عادتنا، عاداتنا، تقاليدنا) فهي تسندها إلى المضير الجمعي، فتبرز مدى قوة ضغطها على المرأة المحبة والمبدعة معاً! لذلك تبدو لنا الكاتبة التي تتماهى مع بطلتها مترددة في استخدام لفظة (الحب) صراحة، فنجدها قد مهدت لها بعبارات شتى (سري المرهق، شعوري المكبوت) ثم نلاحظ أنها أضافت إليها ما يوحي بعدم اليقينية (الذي يسمى حباً) فالكاتبة بريئة لم تعرف هذا الشعور لكنها تنقل ما تعارف الناس على تسميته! إذ يبدو لنا مازال التصريح بالحب حتى عن طريق الكتابة جزءاً من المحرمات على المرأة! لكن رغم ذلك تظل الكتابة أسهل على المرأة من أن تنطق بلغة الحب ويسمعها الآخرون! إذ إن لغة المكتوبة تظل أقرب إلى السرية!

وقد انتبهت الكاتبة وداد سكاكيني أن مشكلة التصريح هذه مازالت مشكلة الرجل كما هي مشكلة المرأة لهذا بدا (سهيل) حبيب البطلة **"يتذكر في لياليه وسوانح فراغه نديدة ويستجمع في خياله صورتها الوادعة وجلستها بين يديه، حين كان يتبدى جبينه عرقاً، إذ لا يجد في نفسه الشجاعة والألفاظ التي تعرب عن شعوره وخواطره نحوها"(10).**

■ إن أبرز ما يؤسس خصوصية الخطاب النسوي هو خصوصية المعاناة.

إننا نلاحظ أن الكاتبة أمينة لظروف المرحلة الزمنية، فقد كانت القيود الاجتماعية ضاغطة على كل من الرجل والمرأة، وإن كانت أكثر ضغطاً على المرأة! فالرجل قد لا يجد الجرأة للبوح بحبه أمام المرأة في حين نجد المرأة مازالت لا تجد جرأة للتعبير عن الحب بينها وبين ذاتها!

بعدما يقرب من عقد من الزمن (1959) نجد الكاتبة كوليت خوري في رواية "أيام معه"(11) أكثر قدرة على التعبير عن هموم المرأة العاطفية، فبدأنا نعيش خصوصية الصوت الأنثوي، ونتلمس حاجاته وأعماقه بلغة واضحة قريبة من لغة اليومي المعيش الممتزجة بشفافية تجعلها أقرب إلى لغة الشعر، وبذلك تستطيع أن تعبر بحرية عن خصوصية أعماق المرأة،

وانعكاس تجربة الحب عليها، فمثلاً بعد أن كانت (ريم) تكره اللون الأزرق، أحبت (زياد) ذا العينين الزرقاوين أصبحت تسبغ اللون الأزرق على كل ما يحيط بها، فقد صار الأزرق لون الجمال والحياة، نسمعها تتساءل: "لماذا كل هذه الأشياء تستحيل عيوناً زرقاً... تحملق بي وتذكرني وحدتي؟".

تبدو لنا اللغة هنا أكثر نبضاً بالحياة وأكثر جرأة على تجسيد لغة الجسد، إذ قدمت بعض التفاصيل الخاصة بعلاقة المرأة مع الرجل (همهمة الشفاه، القبلة..).

استطاعت الكاتبة السورية أن تدخلنا أعماق المرأة فنعيش معها أفراح الحب وقدراته على تجديد حياتها، وتغيير قناعاتها، استطاعت أن تطلعنا على إحساس المرأة بالحب، كيف يملأ كيانها وحياتها، تقول (نادية) بطلة "**من يجرؤ على الشوق" يكبر عمر... فيحتل فضاء الصحراء الواسعة... يكبر الرجل الوحيد، والهدف الأخير والمنقذ، تتساءل في سرها: هل يمكن لإنسان واحد في هذه الحياة أن يكون بديلاً عن العالم كله؟ .. سمعت صوته يفجر في أعماقها كل حنان الأرض كل الحب والشوق واللهفة..**"(12).

تجسد لنا لغة الحب مكانة الرجل في حياة المرأة الحبيبة (الهدف الأخير، المنقذ، بديلاً عن العالم كله..) لذلك يفيض داخلها بكل المعاني الجميلة والنبيلة في الحياة كما يمتلئ قلبها بالمشاعر الحميمة (الحنان، الحب، اللهفة...) فنعيش مع المرأة برهة الفرح التي تنعكس على الوجود بأكمله!

يمكننا القول: إن المرأة في روايتها نادراً ما تقدّم لنا لغة الحب المقترن بالفرح، إذ تبدو هذه

▪ تستطيع علاقة المرأة مع الرجل أن تختزل وتجسّد أنواع القهر التي تتعرض لها المرأة وتنغص حياتها.

العاطفة محاطة لديها بالمنغصات الداخلية والخارجية، لذلك يمتزج الحب بالحزن، مما يحيله إلى عبء ثقيل تسعى المرأة للخلاص منه في كثير من الأحيان!

إن الحب حين تحيط به الهموم والمسؤوليات يتحول إلى منغص من منغصات الحياة، هاهي ذي بطلة رواية "أرصفة السأم" تقول: "**إن الرعب الذي عانيته في كل همسة حب في كل حرف من كلماته زرع في نفسي السأم... السأم الذي تهاوت أمامه لا معقولية لقاءاتنا**".

إن علاقة الحب بين المرأة والرجل حين تكون علاقة محاطة بالمحرمات (اجتماعية، دينية...) لابد أن تصبح علاقة هم وسأم، عدمها أفضل من وجودها، خاصة حين نجد المرأة تعيش علاقة حب (مع رجل متزوج) لا آمل فيها بحياة مستقرة معه، أو حين تكون ظامئة للحب فتستسلم بسرعة لرجل لا تكاد تعرفه! كما فعلت (هيام) بطلة "أفراح صغيرة... أفراح أخيرة" لذلك تضطرم أعماقها قلقاً ورعباً "**أحست أن أعصابها تتلف من الندم، أصوات في داخلها تصرخ وتصرخ محتجة على لقائها السريع مع رجل بالكاد تعرفه.. ولا يجمعها به الحب، إعجاب واستلطاف ويأس ورغبة، وحب مغامرة أشياء وأشياء رمتها على السرير**"(13).

إننا نغوص في أعماق المرأة الملتاعة حين تمارس نقيض قناعاتها، وتستسلم للحظات ضعفها، فتقيم علاقة حب لا ترضي كرامتها وضميرها، عندئذ تتحول هذه العلاقة إلى سوط يجلد أعماقها وينغص حياتها، فهي لا تستطيع أن تنزع عن الحب تلك القدسية بكل ما تمثله من نقاء وجمال وسمو، لذلك حين تقيم، بسبب ضعفها الإنساني وحاجتها للرجل، علاقة آلية سريعة

ستجلد ذاتها طويلاً وترفض الاستمرار فيها ما دامت لا تحمل لها الكرامة والاستمرارية الطبيعية.

يلاحظ أن كلمة واحدة يمكن أن تغير حياة المرأة الحبيبة، مع أنها كلمة تبدو للوهلة الأولى أقرب للحياد! هي "ألو" تنطق بها الزوجة رداً على هاتف الحبيبة، عندئذ نجدها تهبط "من مظلة الأحلام الوردية إلى واد سحيق، لتعيش في عالم جاف يقتل البسمة".

فتحت هذه الكلمة (ألو) أمام البطلة (التي تحب رجلاً متزوجاً) أبواب الجحيم، فرأت وهمية أفراحها وتفاهتها، فقد أطلعتها على حقيقة وجود امرأة أخرى في حياة الرجل، بل تأكدت بفضل الكلمة أنها ليست حبيبته الحقيقية، مادام يعيش الآن إلى جانب زوجته وهي تعيش وحيدة مريضة، لذلك تهز هذه الكلمة وجدانها، وتحرض خيالها، لذلك تقارن بين وضعها غير الطبيعي (وحيدة مريضة، تحلم بزوج امرأة أخرى...) وبين وضع الزوجة الطبيعي (تجلس مع زوجها، ترشف الشاي، تتسلى بمداعبة أطفالها..).

إذا استطاعت كلمة واحدة (ألو) أن تستثير كبرياء الحبيبة، فنجدها تحاسب نفسها وتقرر أن ترفض علاقة تكون فيها "مجرد محطة" سيغادرها الرجل ذات يوم ليعود إلى زوجته، بعد أن تخبو شرارة الانجذاب، بفضل هذه الكلمة يعلو صوت العقل ويستيقظ الضمير، فتكتب للحبيب رسالة تنهي علاقتها به بعد أن توضح معاناتها "**ما سأكتبه كان يجب أن أقوله لنفسي منذ الساعات الأولى لتعارفنا... لكننا متساهلين في مواجهة غرائزنا لأقل عواطفنا، لكن المواجهة لابد منها.. صدقني لم يرتح قلبي ولا ضميري يوماً منذ بدء علاقتنا، ولم تغب صورة أطفالك وزوجتك عن خيالي...**".

إن كلمة واحدة نطقت بها الزوجة أفصحت عن حقائق كثيرة، أهمها وجود امرأة أخرى لها الأحقية في الرجل، وأن (العشيقة) امرأة طارئة على حياته.

هنا نلاحظ أن "شخصية العشيقة" باتت تخجل المرأة المثقفة، وهي حين ترفض مثل هذه العلاقة الآنية التي تؤرقها، وتعبر عن توقها لعلاقة تمنحها السكينة إذ تمنحها الحياة مع الرجل في ضوء النهار، وتنأى بها عن الابتذال وتريحها من تأنيب الضمير، فالمرأة المثقفة لا يمكن أن تستسلم للرجل (العشيق) مرتاحة الضمير، فهي بالتالي لا تستطيع عزل نفسها عن الظروف الاجتماعية والقيم الدينية.

■ المتتبع للعلاقة بين الرجل والمرأة في الرواية النسوية السورية يمكن أن يلاحظ مدى تشوهها.

لو تأملنا "شخصية العشيقة" في الرواية التي يكتبها الرجل (جبرا إبراهيم جبرا مثلاً) لوجدنا ملامحها على نقيض ذلك، فهي تبدو مرتاحة الضمير راضية عن ذاتها ما دامت تعيش قصة حب مع الرجل أياً كانت ظروفه!!

أزمة الطلاق

بين لغة الغضب والتحدي:

لعل أقصى تجربة يمكن أن تتعرض لها المرأة هي تجربة الطلاق، الذي تجتمع فيها أنواع القهر الاجتماعي والنفسي لتحاصر المرأة بسياج الممنوعات والمحرمات! حدثتنا عن هذه التجربة هيفاء بيطار في "يوميات مطلقة" فأطلعتنا على ملامح المرأة المطلقة إنها "جامدة الملامح شفتاها مطبقتان، ولو انفرجتا لخرجت منهما الحمم" وبذلك انتزع الطلاق رقة المرأة وحيويتها، وملأ أعماقها غضباً وحركة!! كما استطعنا أن نعايش أوجاع المطلقة الداخلية وقد حاصرتها تفاصيل الحياة

اليومية (إرسال ملابسها في علبة كرتون، بيع غرفة النوم، تغيير قفل بيت الزوجية.." **وتستطلع آلام حصار المجتمع لها "ويل لها من ابتسامتها، إنهم يحملونها كل إغواء الأنوثة، بل إنها دعوة صريحة للرجال بكل أصنافهم المختلفة، متزوجين وعازبين، صغاراً كباراً، كهولاً! دعوة لعلاقة غرامية مع امرأة مجربة... وتبدأ العيون النهمة تعريتها من ثيابها وتستطلع مكامن الإغراء فيها، وفجأة يكثر المعجبون...ولأنها متعطشة للحب والحنان ولشروق جديد ينسيها ظلام ماضيها وآلامها وخيباتها، فإنها تسقط وقد تحب أول ذئب يصادفها..."(14).**

نلمس، هنا، مكمن الداء في معاناة المرأة المطلقة: إنه الرجل بكافة أحواله سواء أكان متزوجاً أم أعزب/ شاباً أم كهلاً أم عجوزاً! إنه يرى في الطلاق نقطة ضعف في حياة المرأة، فهي في نظره كائن جنسي فقط، لابد أن يحاصرها بسوء الظن فهي فريسة سهلة!

وبالإضافة إلى هذا الحصار الخارجي يحاصرها شعور الفشل والإحباط، كما تقهرها حاجتها للحياة وللحب لذلك لن نستغرب سقوطها في لحظة ضعف أمام الرجل الذئب الذي يحسن الصيد!!

مع هذه التفاصيل نعايش معاناة تكاد تطفئ شعلة الحياة في أعماقها المطلقة! فنحس أننا أمام أزمة ذات محطمة تحاول النهوض لتجديد حياتها الراكدة، لكن ثمة عوائق تحول بينها وبين هذا التجدد، وقد بينت هيفاء بيطار أحد هذه العوائق عبر لغة صدامية تبرز مدى الوضع المهين الذي تعيشه المرأة حين تقرر الطلاق، فتعيش "معلقة" لا هي متزوجة ولا مطلقة، والسبب في ذلك السلطة الدينية المسيحية، التي وجدنا الكاتبة تجرؤ على محاورتها بعد أن رمزت لها بـ "صاحب السيادة" مبينة لا إنسانيتها (حين تقرر الهجر مدة أربع سنوات قبل إعلان الطلاق) فتخاطب البطلة (التي تجسد صوت المؤلفة) رجل الدين قائلة: "**أنت ببساطة شديدة تجلس وراء مكتبك وتطلق حكم الهجر لزوجين في قمة نضوجهما وشبابهما تقول لهما: اهجرا بعضكما وترميهما في فم الغول، كما يقال، سنوات وسنوات، هلا تساءلت كيف سيعيش هذان الزوجان؟ أليس هذا وضعاً مثالياً للانحراف؟!**".

نلاحظ أن الفن الروائي قد ساعد الكاتبة على التعبير عن معاناتها وعن تمردها على أحد أسباب قهرها، إذ خففت من حدته حين جعلته من نسيج الخيال، حتى إنها لم تجرؤ على جعله مشهداً حوارياً (بين البطلة ورجل الدين) وقد وجدنا الراوية البطلة تكرر جملة تخيلت عوضاً عن (قالت) لعلها تخفف من مسؤولية الصدام مع رجل الدين.

يمكن أن نلاحظ في هذا المقطع استخدام صيغة المثنى التي تشمل معاناة الرجل والمرأة من مشكلة الهجر، ولهذا بدت الموضوعية في الخطاب، إذ لم يكن الصدام لصالح المرأة دون الرجل، رغم ما لاحظناه قبل قليل من هجوم على الرجل!

تنتبه الكاتبة أنيسة عبود لمعاناة المرأة المتزوجة والتي تعيش حياة المطلقة، **إذ يطلقها الزوج عاطفياً وجسدياً، وتتحول إلى مجرد كيان في المنزل!**

ولعل هذا الطلاق العاطفي أشد قهراً للمرأة من الطلاق الشرعي، إذ يبدو الرجل منطلقاً في حياته خارج البيت مهملاً إنسانية الزوجة التي أصبحت في نظره أثاثاً منزلياً لا أكثر!!

▪ ***مسخت شخصية الرجل إلى درجة يتنازل فيها عن طقوسه اليومية وعاداته ليقلّد المرأة حتى في صغائر الأمور.***

الأمومة ولغة الفرح:

مع مشاعر الأمومة والأبوة تتجلى إنسانية الإنسان بأروع صورها، فتبدو قيم المحبة والتضحية والعطاء حية متجددة لا تعرف النفاد! لهذا ليس غريباً أن نجد المرأة كثيراً ما تلغي حياتها الخاصة من أجل أولادها! وقد استطاعت الرواية النسوية أن تجسد لنا حساسية هذه العلاقة وجمالياتها خاصة حين تنغصها بعض المنغصات، وعلى سبيل المثال قدمت لنا الكاتبة هيفاء بيطار معاناة الأم المطلقة حين ترى ابنتها تتمزق أثناء الانتقال بين أبيها وبين أمها، فتجلت لنا حميمية العلاقة بين الأم وابنتها، إذ نسمعها تقول في "يوميات مطلقة" **أحياناً أدفن رأسي في حضنها الصغير فتطوق عنقي بذراعيها، فأحس أنني الصغيرة، وهي الماما، نتبادل الأدوار، أقول لها: أنت خلقتني أماً، وجعلتني أماً.. ولدت في مطلق الحب، جعلتني أعرف كيف يحب الإنسان شخصاً أكثر من ذاته، وكيف تصير ابتسامتك هي سعادتي الحقيقية... أنا كل يوم أقترب من عالم الطفولة يسحرني، يعلمني، يخلق في بذور فرح تقاوم العفن والموت..**" **(15)**.

مع الأمومة تقوى المرأة المطلقة، فتختفي لغة القهر من حياتها لتحل لغة الفرح والحب، وبذلك نعايش أجمل إحساس ينبض في أعماق المرأة، ويشكل خصوصية نظرتها للحياة التي تنعكس على تعاملها مع الآخرين.

نعايش في رواية أخرى حالة فقدان المرأة للأمومة وانهيار حياتها الزوجية لهذا السبب، إذ يلاحقها الرجل بصنوف العذاب والعلاج، لذلك تصرخ الزوجة العاقر متذمرة "**أنا لست حيوانة تجربة، لست مجرد مبيض، أنا لست بويضة، أنا إنسانة، أتفهم؟ كل يوم أسمع مئة مرة كلمة حمل إباضة، وحمل وتعشيش وإلقاح، أوف لقد خنقتني، ما إن تسمع عن طريقة جديدة في معالجة العقم حتى تطالبني بالانصياع والتجريب، ما هذا الجحيم الذي أعيشه...**" **(16)**.

حين تفتقد المرأة الأمومة تنقلب حياتها إلى جحيم، فقد ألغى الزوج إنسانيتها، لهذا تصرخ مؤكدة أنها بشر وليست حيوان تجارب!! لذلك تشيع في هذا المقطع لغة النفي (لست تكررت ثلاث مرات) لتؤكد رفض تشيئ المرأة، كما شاعت الأفعال السلبية التي يمارسها الآخر عليها (خنقتني، تطالبني بالانصياع والتجريب) فينتزع منها إنسانيتها ويحيلها إلى حيوان تجارب!

■ مع مشاعر الأمومة والأبوة تتجلى إنسانية الإنسان بأروع صورها.

رغم ذلك نفتقد في النماذج الروائية المدروسة معاناة المرأة العاقر أي نفتقد إحساسها الداخلي الذي يجسد تجربة الحرمان من الأمومة، في حين لاحظنا اهتمام الكاتبة بتسليط الضوء على معاناتها مع الآخر ومدى القهر الذي تتعرض له بسبب العقم! أي تبدو لنا المعاناة خارجية أكثر منها داخلية، إذ لم نستطع أن نغوص عميقاً في أعماق المرأة، لنعايش دقائق تجربة الحرمان من الأمومة، التي قد تبدو من أقسى التجارب التي يمكن أن تعانيها المرأة!

المرأة وقهر الزمن:

استطاعت الرواية النسوية السورية أن تجسد لنا حساسية المرأة أمام غزو الزمن، كما تجسد لنا

انعكاس ذلك على علاقاتها مع ذاتها، ومع الرجل.

تبدو لنا خصوصية تعامل المرأة مع الزمن في أجلى صورتها وحساسيتها، حين تبلغ البطلة سن الأربعين، فنجدها تعاني أزمة منتصف العمر، لذلك وجدنا (ماريا) في "أرصفة السأم" تعاني "غربة الأربعين" وتبدو في صراع مع الزمن الذي يلتهم شبابها، فنسمعها تقول: "صلة جديدة مرعبة تربطني بالزمن" إنه إحساس إنسان يرى أن الزمن يسرق منه أروع ما يملك وهو يقف عاجزاً يتفرج!

■ *تبدو لنا خصوصية تعامل المرأة مع الزمن حين تبلغ سن الأربعين.*

تزداد حساسية المرأة لعبء مرور الزمن بسبب إهمال الزوج المستهتر لها، فقد وجدنا (ماريا) من أجل تأكيد أنوثتها تبحث عن حبيب قادر على أن يصهر "**عبء الأربعين سنة ليعيدها إلى الثلاثين ربيعاً في طموحه وفورته وثورته**"(17).

إن المرأة من أجل تجاوز إحساس الملل والخوف من الزمن ولتأكيد أنوثتها، نجدها تعيش قصة حب لا تقنعها مع شاب يصغرها بعشر سنوات لعلها تضفي بعض الألق على حياتها وتنقذ ذاتها من الظلام الذي تغرق فيه.

وفي رواية أخرى "أفراح صغيرة... أفراح أخيرة" نجد المرأة التي بلغت سن الأربعين تجازف بإقامة علاقة حب تحقق لها فرحاً صغيراً، لأنها مع رجل متزوج لن يحقق لها الأمن والاستقرار والفرح الحقيقي، لهذا لخصت هذه العلاقة في العنوان بأفراح صغيرة، ورأت فيها فرحاً أخيراً في حياتها فقد بلغت الأربعين وبالتالي لن يتيح لها الزمن أن تعيش علاقة حب أخرى بعد هذا العمر!! لذلك تندفع في إقامة علاقة مع رجل متزوج علها تخفف ثقل الزمن على روحها! هنا تتجلى لنا خصوصية النظرة إلى علاقة الزمن بالحب لدى المرأة، إذ حاولت محاربته والانتصار عليه بأن ينبض قلبها بالحب آخر نبضاته فتحس أنها مازالت شابة، قد نجد الرجل يقاوم الزمن بالحب لكنه لا يتصور كالمرأة أنها المقاومة الأخيرة! ويمكن أن تتفرد المرأة في محاولتها محاربة الزمن بسلاح التجميل والعناية بشكلها وجمالها، وهي بذلك "**تحاول أن تحفر في وجه الزمن كما يحفر في وجهها، تريد أن تخلق فرصاً غنية لتشعر أنها تعيش، تخلق صداقات، وتحاول أن تكتب الشعر، تقرأ بنهم، ترمي بنفسها في أحضان الحب عمداً، لكن هاهو ذا الزمن يقودها بسلاسة ودون جهد منه إلى المكان الذي يريده... كيف بإمكانها أن تكون سعيدة وهي تكبر يوماً إثر يوم حتى تكبر وتصبح كهلة وتهترئ...**".

نلاحظ أن الكاتبة استخدمت فعلاً واحداً يجسد أثر الزمن على المرأة (يحفر) كما يجسد محاربة المرأة للزمن بالفعل نفسه (تحفر) فإذا كان فعله (أي حفره) قد تجلى في خطوط التجاعيد على وجهها، فإن فعلها المواجه (أي حفرها) سيكون علاقات جديدة (حب، صداقة) وثقافات وممارسات إبداعية!

لكننا نلاحظ أن الصراع بين الزمن والمرأة سينتهي بهزيمتها، إذ نجده يقودها إلى نهاية لا يمكن أن ترغب بها (الكهولة) فيستطيع تنغيص حياتها مع توالي أيامه، ويلاحظ أن الكاتبة لم تكتفِ باستخدام فعل (تكبر مرتين) بل استخدمت فعلاً شديد الإيحاء بقبح فعل الزمن على جسد المرأة (تهترئ) ومن هنا نحس بعدائية العلاقة بين المرأة والزمن! ومن أجل الهروب من النزعة التدميرية للزمن تحاول أن تجدد ذاتها وتقاوم طغيان الزمن بالحب، لكنها تكتشف أن هذا الهروب وهم فهاهي ذي تحدث نفسها "**هل**

تعتقدين أنك ستستمرين معه سنة أو سنتين؟... وستتفرجان معاً على بدايات الذبول، ستلاحظينها بعين العقل كما تلاحظين كل يوم خيال تجعيدة حول عينيك، أو في رقبتك، تتحول بعد أسابيع إلى خط واضح، بعد سنوات ستصير التجاعيد أثلاماً، حتى لو أردت إجراء عملية شد البشرة، فإن تجعيدات ذهنك الشيخية ستبقى، هكذا الشباب يأفل، ويغرب كالشمس، لكن الشمس تعود مجدداً، فهلا أشرقت يا شبابي" (18).

نعايش هنا لوعة المرأة وقد داهمها إحساس بذبول الشباب، فنجدها تستعطف الشباب أن يشرق ثانية في حياتها، إنها لا تريد أن تكذب على ذاتها بإزالة تجاعيده عن وجهها، إذ ثمة تجاعيد الروح التي يحفرها الزمن في الذهن والقلب لن تتمكن المرأة من إزالتها!

وهكذا بإمكاننا أن نعايش حساسية المرأة المفرطة تجاه بصمات الزمن على وجهها، فهي تتخيل وجودها بعين العقل قبل أن تراها بعين الحقيقة، فنجدها تتابع مراحل ظهورها منذ أن كانت وهماً إلى أن صارت واقعاً (خيال تجعيدة، خط واضح، تجاعيد، أثلام) وبذلك يصبح مرور الزمن معولاً يحفر وجه المرأة ويشوه جمالها، وقد تجلى هذا الأرق الذي تعانيه المرأة بسبب قهر الزمن عبر التخييل، فتوقفت عند أثر من آثاره المدمرة (تجاعيد الزمن) التي تخيلتها قبل حدوثها! بل نجدها تمعن النظر في هذه الآثار لترصد مراحلها الزمنية التي تشوه وجهها! فتجمع هذه المراحل في برهة واحدة، عندئذ يتحول الزمن إلى كابوس يخنق طمأنينتها ويملؤها ضعفاً، مما يدفعها إلى علاقة عاطفية تناقض قناعاتها!!

إذاً حين يقهر الزمن المرأة، يصيب العطب روحها، وينعكس سلباً على علاقتها بالرجل، فنجدها تلوذ بعلاقة حب لا ترضيها، مما يزيد إحباطها، فالخلل الداخلي الذي يسيطر على المرأة أحياناً بسبب عبء الزمن لا يمكن أن يصلحه أي ترقيع خارجي!!

مع أنيسة عبود تنتقل حساسية المرأة لمرور الزمن من أفقها الذاتي إلى أفقها العام، إذ نعايش التفاصيل المشوهة لوجه المدينة (أكياس القمامة السوداء) عندئذ نكاد نحس أن إيقاع المدينة المزيفة ينتظم على حركتها "**هذه الأكياس... جرذان كبيرة تتجول في كل مكان، ينبثق وكر بعيد وكر موغل في القسوة والزمن وحش يطاردني**".

يبدو لنا إحساس المرأة بعبء الزمن قد انصهر بإحساسها ببشاعة القذارة التي تلوث مدينتها، لذلك تبدى لنا الهم الخاص (الخوف من وطأة الزمن) في هيئة هم عام، فالزمن بالقذارة لابد أن يتحول إلى وحش مفترس للحياة بكل معانيها الرفيعة! لذلك تبدو لنا هذه الأكياس السود جرذاناً تقرض حياتنا النظيفة لتنتشر الطاعون، ومن هنا يكون إحساس الإنسان النظيف (الذي تمثله عليا) بوحشية هذا الزمن الذي يطارد القيم الأصيلة ويحاول التهامها! كما يطارد جمال المرأة ليفترسه!

إذاً تحولت خصوصية إحساس المرأة بعبء الزمن الذي لمسناه، لدى كاتبات سبقن أنيسة عبود، إلى إحساس عام مؤرق بهم الوطن دون أن يفقد نكهته الخاصة!

خصوصية

الصورة النسوية:

تشكل اللغة المشهدية، التي تتجلى عبرها

■ *حين يقهر الزمن المرأة يصيب العطب روحها وينعكس سلباً على علاقتها بالرجل.*

■ *تشكل اللغة المشهدية إحدى أبرزها جماليات التعبير الروائي.*

الصورة، إحدى أبرز جماليات التعبير الروائي، إذ تلتقط العين مشهداً تصويرياً يحمل بصمات المؤلف الخاصة ويجسد عالمه ونبض معاناته، فالخيال التصويري مهما بدا بعيداً عن الواقع قريباً من الحلم، لابد أن يشكله هذا الواقع في إحدى لحظاته ما دام يستخدم اللغة بكل ما تجسده من مشاعر ومكبوتات وعوالم ذات صلة بحياة الإنسان، وبذلك تتيح اللغة المشهدية رسم معالم الشخصية وتزودها بدلالات شعورية وفكرية، ونستطيع عبر دراسة الصورة تلمس خصوصية التجربة والمعاناة، لذلك ليس غريباً أن تتجلى الرواية النسوية عبر لغة تتواشج لعالم الأنوثة، مما يمنح الصورة نكهة خاصة وجمالية متفردة، وهنا لابد أن نلفت الانتباه إلى أن خصوصية التصوير لا تعني الالتصاق بهم المرأة الخاص دائماً فقد وجدنا مثلاً غادة السمان في "الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية" تستخدم في رسم الشخصية الانتهازية (معين) تقنية يمكن أن ندعوها بـ "تقنية المرايا" ولا تخفى الصلة الحميمة بين المرأة والمرآة فهي أقرب ما تكون إلى عالم المرأة وأدواتها اليومية، وقد ساعدت هذه التقنية على إبداع صورة للرجل المتعدد الوجوه بقدر تعدد المرايا التي أحاطت غرفة نومه، وكان يرى في كل واحدة منها وجهاً من وجوهه في مرحلة من مراحل حياته الغنية بالخيانة، فقد شاركت هذه الشخصية في ثلاثة انقلابات (حسني الزعيم، سامي الحناوي، أديب الشيشكلي) وتقلدت أهم منصب أمني فيها، بعد أن تعلن انتماءها للعهد الجديد، وتفصّل قناعاتها وفق القياس المطلوب، لهذا كانت كل مرآة تجسد صورة (معين) بما فيها من رؤى وأفكار راودته وأفعال مارسها في كل مرحلة من حياته! وبذلك تبدو لنا المرآة أشبه بذاكرة حية متنوعة تنوع الأقنعة التي اختفت وراءها الشخصية! ولوّنت ممارساتها الحربائية!

لاشك أن هذه التقنية تبدو متأثرة أيضاً بالشاشة السينمائية في تعدد لقطاتها، لكن تعدد المرايا في ديكور غرفة الانتهازي وفق تعدد الأقنعة التي أخفى فيها وجهه تقنية تساعد المتلقي على رؤية الوجوه المتعددة للشخصية ومدى القبح الذي يعتريها في لحظة زمنية واحدة، لهذا يمكننا القول إن تقنية المرايا ساعدت على تجسيد صورة الانتهازي.

استخدمت أنيسة عبود لغة مشهدية تنطق ببعض المعاناة التي قد تواجه المرأة، فتصور أحد أقسى أنواع القهر الجسدي الذي تتعرض له المرأة خاصة (الاغتصاب) وقد تحول إلى قهر عام وبات اغتصاباً روحياً، هذا ما أحست به (عليا) حين طردت من عملها بسبب دفاعها عن القيم الأصيلة في حياتنا، إذ رفضت الغش في امتحان الجامعة، لكن إحساسها بانتصار قيم الفساد التي تدمر العلم جسدته في صورة "الاغتصاب الروحي" الذي يدمر كيانها الإنساني كما يدمر وطنها ليقضي على الأمل في أي نهوض حقيقي، وهكذا بات العلم روح الأمة وأي تدمير له هو اغتصاب لهذه الروح!!

مع ألفة الأدلبي نعايش صورة فنية لمعاناة المرأة الداخلية، تجلت تفاصيلها المشهدية عبر صوت بطلتها التي التمست أدوات صورتها من لغة الطبيعة، فأسقطت مأساة صبرية (البطلة التي حرمت الحب بعد أن قتل) عادل بيد أخيها وعاشت وفية لذكراه، متفانية في خدمة والديها المشلولين) لذلك تبدو لنا صورة الربيع التي تراها في ساحة البيت تنبض بالحيوية والحياة فتحس أنها صورة مكافئة لما حرمت منه في حياتها "**هل الربيع فقد بدأت البراعم تنطلق من أغصانها**

وتشرئب إلى أعلى.. شجرة الليمون الهرمة معتزة بصبيانها الخضر، إنها قادرة على العطاء على الرغم من هرمها، فلمَ لا تزهو وتبتهج؟

فراشتان تهومان في الجو، ترقصان إحداهما ترفرف حول الأخرى، فإذا فازت بلمسة انثنت منتشية هاربة تعود الأخرى إلى ملاحقتها والدوران حولها وتستمران في الرقص... الكائنات حولي تمور بها الحياة، تمارس حقها بفرح وحيوية إلا أنا إنسانة محرومة مما لم تحرم منه الحشرات الصغيرة والديدان الحقيرة.."(19).

اختارت المؤلفة مشهداً زمنياً يوحي بالتجديد إنه فصل الربيع حين يزور البيوت (التي تختفي بالخضرة) فنسمع صوت الراوية البطلة يصف بحسرة هذا التجدد الذي يطال النبات والحشرات وينأى عنها، حتى شجرة الليمون الهرمة تزهو بقدرتها على الإنجاب، لم تقل الراوية معتزة بثمارها، وإنما قالت معتزة بصبيانها! للدلالة على ما حرمت منه صبرية!

ثم نجدها ترصد لنا حالة عشق بين فراشتين عبر لغة حياة وفرحاً (تهومان ترقصان، انتشت، تمور...) في حين كانت صبرية ترقب هذا المشهد بحسرة، فهي تعيش محرومة من الحب المتاح لكل الكائنات! وبذلك استطاعت الكاتبة أن تسقط على هذا المشهد الطبيعي معاناة الشخصية، فيبدو مجسداً كل الأفراح التي حرمت منها!

الخاتمة:

أخيراً بإمكاننا أن نقول: إن اللغة المشهدية كانت من أبرز جماليات اللغة الشعرية التي جسدت خصوصية الخطاب النسوي، واستطاعت أن تغوص إلى أعماق المرأة وتجسد معاناتها، فبدت لنا خصوصية التجربة النسوية مع الرجل بكل آلامها وأفراحها، وإن طغت لغة القهر على لغة الفرح، وقد استطاع الخطاب الروائي النسوي أن يقدم لنا تجربة فريدة هي معاناة المرأة من وطأة الزمن الذي بدا وحشاً يطاردها.

لكننا مع تجربة الأمومة عايشنا لغة الفرح وقد ملأت كيان المرأة بسعادة لم نعهدها لديها في تجارب الحياة الأخرى.

وقد شكل الخطاب الروائي منقذاً للمرأة المبدعة فاستطاعت أن تطلق عبره صوت أعماقها بحرية، مما يجعل هذا الخطاب أقرب إلى السيرة الذاتية، إذ تشيع فيه الحميمية، ويتجلى ضمير (الأنا) بكل عفوية وانطلاق، لهذا لن نستغرب نرجسية هذا الخطاب وشيوع الصوت الواحد، وإسباغ الصفات المثالية المطلقة على الشخصية المحورية التي غالباً ما تتقمص صوت المؤلفة.

*****

▪ **الحواشي:**

1- *د.سعيد يقطين "الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات، مهرجان سوسة الدولي، تونس، ط1، 1999، ص109.*

2- *غادة السمان "الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية" منشورات غادة السمان، بيروت، ط1، 1997، ص487.*

3- *أنيسة عبود "النعنع البري" دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1997، 369.*

4- *بيير داكو "المرأة وبحث في سيكولوجية الأعماق" ت: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، ط1، 1983.*

5- *"النعنع البري" ص256.*

▪ ***استطاع الخطاب الروائي النسوي أن يقدم تجربة فريدة تمثلت في معاناتها من وطأة الزمن.***

6-أم عصام وهيام نويلاتي "أرصفة السأم" مطبعة الأمن القومي، دمشق، 1973؟

7-د.هيفاء بيطار "قبو العباسيين" دار الأهالي، ط1، 1995.

9-وداد سكاكيني "الحب المحرم" دار الفكر العربي، 1952، ص.58

10-المصدر السابق، ص.47

11-كوليت خوري "أيام معه" دار الأنوار، دمشق، ط5، 1980 (ط1 1959).

12-"من يجرؤ على الشوق" ص.117

13-د.هيفاء بيطار "أفراح صغيرة... أفراح كبيرة"، دار الأهالي، دمشق، 1996، ص.116

14-د.هيفاء بيطار "يوميات مطلقة" دار الأهالي، دمشق، .1994

15-المصدر السابق، ص.88

16-"أفراح صغيرة... أفراح كبيرة" ص.25

17-"أرصفة السأم"، ص.93

18-"أفراح صغيرة..." ص.218

19-ألفة الأدلبي "دمشق يا بسمة الحزن" وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1980، ص66-67.



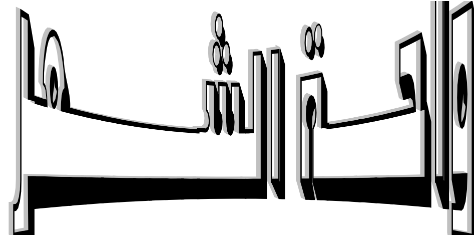
صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري

دراسة...حـ

سين حموي



- بكائية لزنوبيا .... خالد السلامة
- فواصل عن النار والشجر ....وفيق سليطين
- مضائق العاشق ....ياسر اسكيف
- لأني أحب ....غسان حنا
- يوم من حياة مواطن ....عبد الرحمن عمار
- أسائل عنك المنافي ....منير محمد خلف
- وحدي ....جابر خير بك
- غوايات زرقاء ....جودت حسن



بكائية لزنوبيا

خلف بوابات المنفى

شعر: خالد السلامة

البوابة رقم

(000)

في ليل باريز المضيئةِ
كم جلستُ على رصيف المنّ والسلوى
أذوّبُ غربتي الصفراء، أوغلُ في هلام قذايَ،
أرقبُ، واللهيبُ مجرّةٌ سحبتْ دمي للنوءِ،
جنحَ فراشةٍ عَبَرتْ.
حَلِمتُ، لعلّها جاءتْ تؤانس وحشة القلب العميدِ.
فليتني أثوي هناك بحدّ ساقيةٍ تقرقر في أماسيها الضفادعُ
أو أداني عشيَّ المهجورَ فوقَ حشاشةِ الغَرَبِ الغريبِ،
أضمّ آن تماوج الرؤيا عيونك.
كم نأتْ عني ولكن لم يبارح نورُها الأحداقَ.
أغرسها ((حويجةَ)) مولعٍ في التيهِ،
تسقيني وكأس النفي غسّاقٌ وحمّى:
جرعةً من سلسبيلٍ مزجه الكافورُ.
أجعلُها ارتكاسَ الروحِ للفلواتِ
أدفقها عيوناً من معينِ القلبِ تغسل ظلّي المحبوسَ
في الشرفاتِ والغرفِ التي هجرتْ ضياء الشمسِ.
أرسلُها رياحاً من فجاج الروح تكنس ما تبقى من كؤوسٍ،
أُتْرِعتْ دمعاً يُذيبُ دماً يُطَلُّ على سهوبِ الأقحوانْ...!!

******

في ليل باريز البهّيةِ.
كم جلستُ على جدار بكائيَ المجدور وحدي.

لا أسافرُ في فيافي قمطرير اليأسِ،
أُغْلِقَت الحدودُ وقلّصَتْ أبعادَها الأشياءُ.
فالأحبابُ والأصحابُ والخلاّنُ والجيرانُ.
يجتثـون أزهـارَ الوجـوهِ وضـحكةَ الأمـلِ المكرّكرِ في العيونِ.
ويطلقونَ رصاصهمْ خلفَ الطيورِ.
تهفّ غادية ورائحة من النسيانِ للنسيانِ للآتي،
ويتسربون أرتالاً، عرايا، يا عويل الروحِ،
آن الجرحُ مفتوحاً،
ليرتشفوا كؤوساً من لعاب العجل.
يرحلُ في كهوف خياله المحمومِ يوميّاً:
((سأخلدُ مثل بعلٍ...
مـن عيـونِ المشـرق المـأفون بـالحمى سأخرجه.
وأصنعهُ هنا ربّاً لمجدِ مغاربِ الدنيا))
ويرقبُ والثعالبُ والنسانس تُسْرِجُ الخيلَ العتاقَ
بيادقاً رَكَمَتْ أناهُ على المفارقِ صخرةً،
جعلتـه مملكـةً تجـوسُ خلالَها الأشـباحُ ذاهلةً.
تشبّ على حوافيها شفاهُ الشوك طوّقَها
بما نسجته نرجسةُ المغاورِ والدروبِ تشدُّ قامتَها،
لِتُطْلِعَ مَن شقوق الخيمة الخضراء
فـي غـبش الحظـائر والحفـائر والعشـائر والمناظر،
والمناسف والمناشف والطوائف والطرائف،
خنجراً يختالُ حَذْرَ صبيةٍ شمطاء تُولِمُ للمدى
زبداً يقهقه في ذرا العجلِ المسافرِ في غباش اللؤلؤ الوردي
ينسى في سراديبِ القرى تَرِفَتْ نفوساً،
غادرت أحلامَها شمسُ الحياة وأدمنتْ أجسامُها
لذعَ المياسمِ عند أشداق الحروفِ تطيحُ حاصبة
وينسى في زحام تراكم الأصدافِ أطياراً،
ستحمل في الحواصل والمناقير الطريّة والعيون حجارةً
شربت ضياءً دِيفَ في الغدران تحسوها العذارى شُرِّدَتْ
لتهفّ فوق صواريَ الأبراج يلطو خلفها رخُّ الدروبِ
تَدِكُّها بالدمع والسجِّيل، تجعلُها حصيد الأقحوانْ...

******

في ليل باريزَ المضيئة،
كم جلستُ على شغافِ الدرب أبحثُ موجَعاً عن وجهِ
سيدتي يذوّبُه الزحامُ، تقيئُهُ الطرقاتُ تلهثُ والجسورُ تلوطُها..!!
شاهدتُه بين النيازك طائراً يطوي السماء

ويقطعُ الآفاقَ،
يهبطُ في صباحِ الوجد مشتعلاً على كتفي،
فتركضُ نحوه لتغاله صبراً سرايا الأفعوانْ..

******

البوابة رقم

(600)

في ليل باريز المضيئة،
كم جلستُ على جدار الصبرِ
أجمعُ وجهكِ المنثورَ في الغرفاتِ،
أرحلُ في ثنايا وهمكِ المجنونِ من ناري،
وأشعلُ شمعة في الصبح ترشفُ دمعتي،
ودموعَ من ماتوا على العتباتِ في ذات العمادِ.
ومن تبدد ريحهمْ في زحمة المنفى
على جرفِ التلاحقِ والتزاحمِ والتقازمِ
في هيولى نرجس التيجانِ والزيغانِ،
تلثم كل آنٍ أرجلاً
تعلو على أعقابها الجرباء هاماتُ الصروحِ صريعة
ودموعَ من عبروا إلى زمن اشتياقِ نوافذ البيتِ المكبّلِ
للرياح تجول في الأبهاء تهزجُ لانبثاق الماءِ من صخر الصفا.
وأشدُّ روحي من جبالِ الوهمِ والنسيانِ والسلوى.

لعلّ مياسمي يوماً تحطّ على الفراتِ
إذا تقاطر طلّه آن النجاوى في دجى الأسحارِ،
فوقَ جفونِ سوسنةٍ تنامتْ في شطوطِ ((الديرِ))
كَمْ بَعُدَتْ وغابتْ خلفَ كثبانِ الذبابِ.
أيا دياري، يا منازل أهلنا عند الفراتِ.
أأستشفُّ عشيّةً أنسامَ ضِحْكاتِ الصبايا خلفَ رمل الشطِّ،
أحضنُ في الفلاةِ يمامةً فَرَدَتْ جناحاً ضَيّعَ الأبعادَ في جفنيكِ
يرتشحانِ دمعاً في المحطّاتِ الدنيئةِ والمطارات الوطيئةِ،
والمفازات التي اكتظّتْ بما تَلِدُ المعاملُ والعقولُ المترعاتُ
بصبرة النفط المهاجر مثلما عنب السقوط الحرِّ ذابَ على
شفاه الوالغين تهدماً،
أم يا ترى سأراكِ مفردةً تنوئينَ العشيّة بانتظار القادمينَ،
كما طيورِ الليل تصعدُ بغتةً في ظل ترس الديدبانْ..!!

******

البوابة رقم

(001)

في ليل باريز العجولة،

كم جلستُ على صحون اليأسِ أكسرُها بحرقةِ مولعٍ
وأضمُّ في شغفٍ لصدري شعَركِ المدبوغ بالأوحالِ،
أرشفُ دمعةً نَشِفَتْ على الأهدابِ من زمنٍ،
لأفتحَ في ظلام الليل باب ((الدير)) أُوصدَ و((الفراتي)) واقفٌ
يرنو إلى الآفاقِ يُولَجُ ليلُها بنهارها وضياؤها بظلامها.
وتناعست وجعاً كأن عيونها بدم المغيبِ تخضّبَتْ.
يُشجي شواطئَها عزيفُ الناي ينشجُ في صحافِ ((المثنويِّ))،
وعصبةُ الأطيارِ تغرفُ من خيوط الصبح مسحوراً
مسارَ إيابها نحو اتقاد الروح في الظلماتِ،
أسقى ((روضة السعديّ)) تنفثُ عطرَ وردِ المسكِ،
ينفرُهُ غزالُ الوجد يوغل في فضاء لا تقيِّدُهُ المرايا جُمِّعَتْ،
في وحشة القيعان بل يدميهِ رعشُ الحزنِ في ((شيراز))
يهمسُ ((حافظٌ)) في قاع روحي:

(يا سالكين تَوَرّمَتْ أقدامُهمْ
من طولِ سعيهمُ إلى الخمّار)

(في حانة الأرواحِ ما يهدينا
لا في الخانقاهِ وخلوة الأسرارِ)

(إن التعقّل في طريقة شيخنا
إثمٌ يجرُّ لأعظمِ الأخطارِ)

فمضيت عبر السِّين، في الطرق المديدةِ،
فوق هاماتِ الجسورِ توزّعتْ خطواتي الحيرى
أيا روحي المبددةَ العشايا في مجاريرِ المدائنِ،
في النهارات البليدة فوق كثبان الصحاري.
أترعي في الصبحِ ساقيةَ انتظارِكِ وانْتظاري.
فلعلّ طائرك المسافر في عباب الموتِ
أدماه التباكي فوق أجداثِ المدائنِ أغْلَقَتْ شرفاتِها الصفراءَ،
أرعبهُ التوحّدْ في محطّات الهوانِ،
يهلّ من قمم المداخنِ أو عجاجاتِ القفارِ.
عطشاً يمسُّ كما النسيم نوافذاً صُكّتْ،
أيا أحبابَنا رفقاً،
هل انْحبس الهواءُ لدى مقاهيكمْ.
وسُدَّ النهْرُ في عرصاتكمْ.
وتجهّمَتْ في وجهِ من قدموا من النسيان والمنفى.
وسبيّ الروح في أيقونة الصلبان فارغةً

وموحشة مكاتبكمْ.
أحَطَّ الموت ملهوفاً ليغزل قرنُه عشبَ الشطوطِ.
أصْوَحتْ، والليلُ أقبل مرة أخرى،
زهورُ الصحو في دربِ الغيابْ..!!

******

في ليل باريز المعذبِ،
كم جلست على بساط السهد
أمسحُ وجه سيدتي
تسافر؟... أين؟... لا أدري...
يُدَقُّ البابُ، من بالبابِ؟... أفتحه عشايا الصمت،
ليسَ سوى الفراغ وصيِّبٍ مسحَ السماءَ،ومقلةٍ أعشى صفاءَ دموعها برقٌ وأمطارٌ ملوّثةٌ،
أقلّبُ طرفيَ الملتاعَ في الآفاق مذعوراً،
أتيتِ تُرى؟...
فأينَ طيورُك الخضراءُ تخفِقُ فوق موحشة الدروب السودِ سيدتي،
وكيفَ أتيتِ، كيفَ مضيتِ، لم أرَقْتِ في الظلماتِ سيدتي.؟!
نسيتِ؟... كيف؟... سيدتي.
وهل تنسى المياهُ الصخرَ في الينبوعِ..؟
يوحشُ وحشتي ذلَّ السؤال،
فؤاديَ المكسور يُطفِئُ مجمراً صبّوه في حقدٍ على كفيك سيدتي.
وهل ينسى الترابُ الماءَ في الشطّين.
يقهر غربتي ذلُّ السؤالِ.
جذوعُ روحي هَيَأتْ لطيورك المذعورة الأحداقِ،
تُطْرَدُ في أفاويق السهوبِ مهادُها المأمونُ سيدتي.
وهل ينسى الهواءُ الناي في الفلوات،
يكسر لوعتي ذلُّ السؤالِ
غصونُ جسمي كفكفت أزهارُها دمعاً تَحَدّرَ في وهادِ
الصمتِ، لم يُرقأْ على شفتيك سيدتي.
أجمّلُ سَوْرتي.
وأمدّ كفي نحو شطآنِ الفراتِ يغور في الصحراء.
أبحثُ عن دمي عكِراً تخثّر في الشرايين التي سُدّتْ،
فتخفِقُ في فيافي الروح أطياراً تسبّح في الفراغِ.
أُصيخ سمعي خالياً وأجرُّ رأسي للفضاء،
هنا.. هنا.. عندي هنا..
من ماتَ مصلوباً على القضبانِ،
من نَزَفَ الدماءَ على دروبِ القفرِ.
من أعطى لمقتطفي البنفسج قلبَه المسحور.
من منح العشيّة روحَه لقذى ذبابِ الخيل.
من جرّ الخطا والقيد والأحمالَ من داري إلى باريز.

من سكنَ الهواء يطل في جذلٍ.
علــى المتــزاحمين الراكضــين وراءَ أطيــافِ السرابْ.؟!

******

في ليل باريز المقطّر
لا أملّ رفيفَ قلبكِ في ضلوعي،
لا أشطّ كما تشطّين العشايا عن بنيكِ،
أأم أوديبَ الكئيبة أنتِ،
تأتيني العشيّة والغداةَ وكلّ حينٍ،
ثم تمضي مثلما جاءتْ
لتغـرف مـا تنـاءى مـن خيـوط المشـرق الدامي.
كأن الريحَ لم تُقْلعْ،
كأن النخل لم يُحْرَقْ،
كأن النهر لم يُحْرَثْ،
كأنَّ الأرضَ لم تُدْفَنْ،
ولا خدَمُ الممالك أقفلوا أبوابها في وجهك المجدورِ،
مَـنْ بالبـابِ سـوف يمـرُّ لـو صَـعَدتْ ذرا الأحلامِ،
من بـالأفق تنظـرُه عيونـكِ حاضـناً أقصـى النجومِ،
أشدُّ خطوي للذرا.
فـأراك تنسـربين فـي عفـن الزرائـب للفـراغِ كليمةً،
فأخفّ مرتعشاً إلى السهب العذيِّ،
فتلهثـين ببـارقٍ فـتحَ الطريـق إلـى محاريـبِ العتابْ...

******

البوابة رقم

(30)

فـي ليـل بـاريزَ القصـيةِ كـم قبعـتُ علـى ضفافِ الصمتِ،
أرقبُ وجهك الساهي يشدّ ملامحاً هَرِمتْ من الإملاقِ،
دُشّنَ ثم شُيّدَ ثم زخرفَ ها هناك،
لتدفقَ الأنهارُ في حمأ الشموس المطبقاتِ الجفنَ.
هــلْ قطّعْــتِ أوتــارَ الفــؤادِ الحلــو فــي الحاناتِ..؟
هلْ كسّرْتِ ألواحَ ائتلاقِ الروحِ..؟
في الحانات والأبراج،
قيلَ يُشدُّ ثديك كلَّ ليلٍ،
والسهارى ينهلون الطيب من آبارِ أعينكِ الوسيعةِ،
قيلَ يلثم وجهكِ الغرباءُ في شغفٍ،
ويقتلعُ النشامى والخواجا نرجسَ الشطآنِ،
فيــروزَ العيــونِ، شــقائق الخــدّ الأســيلِ ويرحلونَ...
لتضحك السيقانُ والجدرانُ والأقداحُ في زبدِ

الغيومِ،
أضـمّ وجهـك.. لا كمـا ذهـب السلاسـل طوّقَتْ جسدي.
ولكن مثلما ماءُ الفرات يشفّ فـي العينـينِ والشفتينِ،
عبـر بنـانيَ المقطـوع ترشـفه الشـقائقُ والخزامى،
نثَّرتْ ريحانَها فوقَ الشغافِ،
وأنتِ صامتةٌ ويُسكرني بهاؤكِ،
أنتِ نائيةٌ وموغلةٌ ويذهلُني صفاؤكِ،
أنت غافيةٌ ويدميني رجاؤكِ،
من ترى كان الأسيرَ إذنْ.
أنا؟... أم أنت؟... أم باريز... أم برلين... أم روما؟
أكان ((الأزهري)) يشدُّ صوفته على زنديك مؤتزراً،
ويزرعُ في سياحته بذوراً أطلعتْ أعرافها في شطّك المهجور،
يحرثـه النشـامى بالعصـيِّ هـو الأسـيرُ ترى؟...
أكان ((السيّد العرفيّ)) يوقُد آن رخُّ الجهل مرتاحاً على شفة،
السهوبِ فتيلَ مصباحٍ يبدّدُ زحمة الظلماتِ ترسفُ في الجباه
هو الأسير ترى؟..
ومن كان القتيلُ على تلالكِ
أنتِ؟... أم باريزَ.

أم ((لونجين)) ينفرُ من محاجره العقيقُ يهيم مقطوعَ،
الذوائب في خرائبك الذليلة مُـوْحَشَ الخطواتِ،
في بركِ الدماءِ يلّم آلافاً من الأقمار ميّتة،
ويصرخُ في البراري هل ترى تعلو الممالك بالبيادق. والبنادق،
والبواشق فوق أعجاز الكتوف استنسرتْ؟
فتناوح الصفصاف، لا ثمرٌ ولا ورقٌ ولا عرفٌ يهفهف في الهواءِ،
وسال صدر الأفق نهراً من حميرٍ سُرْبلَت كفنَ الخيولِ
من القتيل؟... من الأسير؟...
((السّيد الراوي)) يعالجُ بالولاية
حين تزحمها الرياح وقسوةُ التيار أشرعةَ السفائنِ،
كي يعيد إليك من بوابة المنفى بنيك الضائعينَ،
هو القتيلُ؟ هو الأسيرُ؟
أم القتيلةُ أنتِ يا فيروزة الشطآن يا طلّ البوادي الموحشاتِ،
سألتُ... سألتُ
كم نَغَطَ القطا في حُرقة الوادي.
وكم ركَضَتْ غزالاتُ العيونِ على تخوم الريح
كم نثَر الغضا جمراً وناراً في دروبي.
كيفَ أسألُ.. كيف أسألُ.

خائفٌ من رعب أسئلتي ومن ليلٍ يكدّسُ فوقها الأوجاع

يركض عبرها: خيلاً وأفئدةً، عيوناً.

حاصرتْ في الصمتِ أوتاد العبابْ..؟!!

إضاءة

بدء من العام 271م تحولت تدمر بقيادة زنوبيا إلى امبراطورية واسعة شملت بلاد الشام وما بين النهرين ومصر وهو ما أزعج أوريليان الذي ارتقى حديثاً عرش روما فسارع بجيوشه الجرارة إلى الشرق محققاً الانتصار الأول له هناك حيث عمد إلى تكريس (بعل) الإله الشرقي إلهاً غربياً. وأقام هيكلاً للشمس في ميدان مارس بروما. مواصلاً الزحف بجيوش تسد عيون الأفق نحو تدمر التي قام، بعد حصار طويل لها، بتدميرها تماماً واستباحة أهلها وإعدام رجالها وكان أبرز من قتل فيلسوفها العظيم لونجين الذي سبق له أن حذر زنوبيا من هذه النهاية.

في دورا أربوس التي لا تزال خرائبها قائمة إلى الآن في قرية الصالحية على الفرات ألقى الخيالة الرومان القبض على الملكة التدمرية التي خفّت بشكل سري لطلب النجدة من سابور ملك فارس آنذاك، حيث سيقت إلى روما ومرت في مواكب الأسرى والكنوز والغنائم أمام أوريليان مكبّلة بسلاسل من ذهب ووراءها عربتها الأرجوانية يجرّها العبيد لا الخيول.



فواصل عن النار والشجر

شعر: وفيق سليطين

-1-

أختارُ فيكِ النارْ
أسكُنُها..
وأحرقُ النارَ التي تخبو.
أختارُ فيكِ النارْ
أنا الذي يختارْ
أنْ يحرقَ النارَ
وفي لّجتها يُقيمْ.
أَصْهرُ حتى الماءْ
أَصْهرُ ملْحَ العالم القديمْ.
أَصهرُني..
وأَصهرُ النارَ التي تصهرني
أشعُّ في ظلامها البهيمْ.
أختاركِ النارَ التي تحرقُ
لا النارَ التي تضيءْ.
اختارني العصف الذي يفضُّ النارْ
يدخلُ اسَمَ النارْ
يحرقُ..
أو يُبدِعُ
أو يجيءْ
من خلفِ حدِّ الضوءِ والرمادْ
في كونكِ النارِ التي يختارْ.
يختارُهَا..
لم يبقَ منهُ شيءْ
لم يبقَ غيرُ النارْ.
أُسرُّ للأشجارْ
في غفلةِ الجدارِ
والنهارْ.
أَمنحُهَا ظلامي
والعالَمَ الفسيحَ..
في أحلامي.
هتكْتُ في دمي السياجْ
والصخرةَ التي أوصالُها معقودةٌ بهِ
يُطلُّ من قرارها "الحجَّاجْ"

هتكتُها..
سفحتُ ما تبقَّى
كي تلعبَ الأشجارْ
كي تحلُم الأشجارْ
في زهوةِ النهارْ.
خبَّأْتُ فيها النارْ
كاتبتُها بالنبعْ
بدفترِ الحجارةِ العتيقْ
أَوْمَتْ ليَ الأشجارْ
أَعطيتُها الإشارةْ.
أَصغيتُ للبراعمِ الكتيمةِ
المحتارهْ.
تَفْتَرُّ عن حبيبي..
ظلَّلتُ بالطيورْ
معانيَ الأشجارْ.
وشجرةُ التوتِ
التي في حضنِها ارتميتُ
أبحثُ عن حكايةٍ ضيَّعتُها
عن لهفةٍ تهزُّ في دمي سريرَها
تهزُّني..
تجتاحُ ما بَنيتُ
تُعيدني من انحناءةِ الزمانْ
(أنا الذي انحنى بيَ الزمانُ)

فانحنيتُ
في قفلها البَراحْ
أضيعُ فيما كُنْتُهُ
وأَنبشُ الطفلَ الذي واريتُ
أَجمعُني من سحرها..
من ظلِّها الوريفْ
قُدَّام صحنِ البيتْ.
تبدؤُه الأشجارْ
تُضرمهُ..
أو تستحمُّ فيهِ النارْ
والعتمةُ التي أَتتْ إليهِ لم تَعُدْ.
وكلُّ ما تكتنُّهُ شواردُ الليالي
ينحلُّ في ظلامهِ
ظلامُهُ..
تعشو إليهِ مقلةُ النهارْ.
وقال للطير التي تحومُ فيهْ
دونك هذا التيهْ
تزهرُ فيهِ النارْ
دونكَ ما تُخفيهْ
صراحةُ الأشجارْ.
تبدؤُه..
تبدأ فيهِ النارُ والأشجارْ.



مضائق العاشق، تجليات المعشوق

شعر : ياسر اسكيف

(أظنه اعترافي الأخير.

جرحي الذي رسمته بالورد مرة،

ومرة،

جنوني المعقول بالحرير).

1-مجاراة

الغائب:

سلام على صمتها إذ يرنّ

ويرجع مني، صلاةً إلي.

سلام على غيمها إذ يهلُّ

ويهبط حزناً حميماً عليَّ.

سلام على بابها إذ أكونْ

وبعض السماء كتابُ يَدَيْ

2-إعلانات

البيعة، رائحة الصوت

وطني عباءة زهرة تبكي، وأسمع سمتَها المجنون يورق في حنو الليل أشواكاً،

يبعثر فضة حمقاءَ،

أسألها وأمضي خطوة، وتراً،

فألمح ظل من عبروا يلصُّ فراشةً بيضاءَ،

دمعتُها،

ولا تحكي.

*　　*　　*

وطني بنفسجة يضيء عبيرها فتنام حيث يعرِّش الألم النبيُّ سفينةً،

وتمر بعضُ أصابعي لتصوغ أسئلة الحرير، ومرفأ يقتات عاشقة،

جنون جديلة،

ويدي،

أنا من رأى قمراً ينام على سرير حكايةٍ:

عينان دامعتانِ،
وَجهُ غائم البَسَماتْ.

ورأيت،
بنتاً تزرع الضحكات في شرفات رقصتها،
وتملأ بابها حَبَقاً،
تُبعثر صمتَها عسلاً،
وتسكب في الفناجين السؤالَ.
هَمَسْتُ أعرفها
وظني أنني مطر يترجم ما تسميه البخار

3-مكابدة

النقطة في قلق الحرف:

كنتِ الصديقةَ إذ ولدت من احتمالات الهدى صوتاً يرتله الغبارْ،
ولداً تعثر بالبراءة في صحون الآخرين،
ونام بين هشاشة العشاق والبللورِ،
ولداً يدثر زهرة بعباءة امرأة تمر بخفة الهمسات ناثرة جنون نبيذها السري،
خاتمة فصول حكاية زرقاء:
نافذةً

وشلالاً من الأزهارِ،
كفاً تَنْشُدُ الصدقاتْ...

* * *

كنتِ الحبيبة إذ رأيت البحر يرسو في مضيق غوايتي.
وشممت عطر الصوت في إبحارك العسلي بين قتامة المعنى وسر الباب آن سحبتني من عروة الإيجازِ
في لغةِ النباتْ.
والماء ألهب رغبتي لأكون منشدكِ الوحيدَ،
قيامةً،
وغرابةً،
وأكونَ قارئكِ الأخيرَ،
سحابةً.
والعشبُ دفترك الصغيرْ..!!

* * *

نامي إذاً كالبوح في لغة القصب.
فالباب بين أصابعي يرث التعب.
والعشب، حيث يدي تمر بلا عتب.
الله كم أبدو أسيرك في عناقيد العنب.
الله كم أني أغشُّك في موازين الذهب..!!



لأنيّ أحبُّ

شعر: غسان حنا

لأنـيّ أحبُّ
نـجَوْتُ من الموت ذات مخاضٍ عسيرٍ
بمنتصف الروح عن ظلمتين
وكنتُ سأقتل أمي
لأنـيّ أبارح أحشاءَها
كالمفارق ماليس يرغب فيهِ

شقَقْتُ قميص قميص الغبار عن الأرض
حين حبوتُ
كأنـيّ أسَمّر عن جسدي ليله
شممْتُ نسيس الحرائق من عمقها يتنـزّى
رحيقاً
يجرِّئنـي كـي أمدَّ يد الطفل فوق الشموع
النزيفة
أقطفَ من نارها الورد كـي أتهجّى
الزمانَ الرضيع
فحاد عن النار ضوع الورود
لأقطف ورد البكاء المدمّى

كأنّـي كتابُ رحيلٍ عتيقٌ
تقلّب أوراقهُ الشجنيّة ريح الدهور
عناوينه المطر المتحسّر
أنَّ الرماد هو القفلة البابلّية
روما هشاشة أعتى المدائن
قصر احتراق البنفسج
نـهر الجنون على ضفّة الزهر
سهُم سيرتدُّ من كفّ تفاحة للدماءِ
ليفتح عاصفتين سكونَكْ
فكيف تُرقّع هذا المدى المتكسّر
بين السماءِ وبينَكْ
ومن سوف يجمع هذا الهواء القليلَ
لكي يستعيد رنينَكْ

لأنـيّ أحبُّ
هززتُ الفضاء بصوتي
لأعرف ماذا يلي صمتَهُ
كمن نـخّل الترب قبل الأوانِ
ليقرأ في رمم موتَهُ
حفَرْتُ الرياح بمنقار عصفورة النهوند

لأصعد أغنية البائسين
فألفيتهم يحملون توابيتهم نازحين
فإنْ وهنوا لبسوها وناموا
كمن سكبوا خابيات الذنوب
بجمر كؤوس الوصايا... وحاموا
يبيحون كلَّ الغرائزِ للرقص
يرتشف الرقصُ إلاّ الجنون
فإنْ عطشوا شربوه وهاموا
لقد مرَّ في القلب كلُّ سُقاة الغرامِ
وما زلت صديانهم يا غرامُ

لأنـيّ أحبُّ
هشلتُ لأبحث عنّي بصحراء روحي
كأنّي بها ظبية تتراكض فيها الرمالُ
يسيل الحليبُ بزرياب نجدٍ
فتجري لشبّابةٍ من سراب تهامةَ
تعوي الذئابُ
فتأوي لتأمن كهف الصدى
فنصف العذابِ وطيف العذوبةِ يكفي
وكلُّ العذابِ... وظلُّ الحقيقةِ يكفي
وأمّا العذاب.. وهجر الحبيبةِ
لا ليس يكفي لتندحر الروح
كلُّ الخرابْ

لأنـيّ أحبُّ
شهقْتُ مدىً/ وانتسبْتُ جحيماً
سبقت الغزالة حتّى يسابقني العشب
فوق اللهاثِ الرؤومِ
تولّهتُ حتّى أماجن عمق السقوط من الغيبِ
في النشوةِ الأنثويةِ:
أنثى تحكُّ بنمل النعاس تفاصيلكَ النزقيّة
أنثى تروغ كما الأرض حين تدور بلا جاذبيّة
وأنثى أجاصٍ تغصُّ بها
وحين تباغتها بالشرابِ
تميل كنجمٍ تدلّى
ليختطف النهر من كفِّ طفلٍ
فزلَّ على ضفتيهِ.. وذابْ
كأنَّ الذي لم يكنْ سيكون
وأضحى التصوَّف عدوى/ التهتّك عدوى
ومرّ الإله على العدَويين:
فعين علينا/ وعين عليه/ وعين وعين..!!
فهل سوف يبقى كرامة عشّاقِهِ
بين بينْ
لماذا على الحبّ نبكي . وبين يدينا . بكاء الشحيح على ناقتينْ
لماذا على الحبّ نخشى.. كأنَّ لكلّ يدي خالقٍ قاتلينْ
لماذا دخلنا على الشمس كهف المساءْ
بسطنا على العمر أوهامنا وقصصنا...
فطارت قصاصاته في الهواءْ



"يوم..
من حياة مواطن عادي"

شعر: عبد الرحمن عمار

تنهض عيناكَ:
أوان تجرجرُ قبّرةُ الليلِ
ذيولَ العتمِ
وترحلُ هاربةً نحو متاهٍ
يتمدّد خلف الشطآنْ
وأوان تهزّ الكرةُ اللألاءةُ
أجراسَ النورِ
وتطلقها خصلاتٍ من لهب شفافٍ
وتفتح أبواب الوقتِ
وتصعدُ عاريةً كصفاء الروحِ
وتبعث من بين الشفتين
سحاباً من ذهبٍ
يمطر نوراً يتواردُ من نافذة البيتِ
إليكَ
فيقصد نبضُ القلب رحابَ اللهِ
ويورقُ في الكلمات هديلٌ
يسكب فاتحة من نهرٍ
يتدفق وجداً ورضاءً
نحو حقول الوجدانْ

هو فجر آخر من عمرك
يقبل نحوك موشوماً بحنين
يتقطرُ من دالية الصمت
فتبدو لكأنك فوق سريرك بصمةُ موّالٍ
في جبهة عصر معصوب الأجفانْ
يتقدّم فنجانُ القهوة منك
ورائحةُ الهال العذبةُ
تسبقها إشراقةُ ثغر دافئة
وهسيس "صباح الخير"
يلوح كسنبلة خضراء
على أبخرة الفنجان
وامتزج الهمسُ مع الهمس

رخيّاً بعض الوقت
ومن ثم ابتدأت آنيةٌ
من أرقٍ يوميّ
تتزاحم حيناً
وتصاول أحياناً أخرى
يندلق الماء على النار
وتنصبُّ النارُ على الماء
فتتكسر الآنية الملأى بشؤون العيش
وتصهل من بين شظاياها زوبعة الأشجان..

***

ولكي تقتل بعض الوقت
تمدّ أصابع كفّك نحو المذياع
كانت نشرة أخبار العالم
تلبس قبعةً جرداء ملثمةً
ويراودها القلمُ المحقونُ
بشتى ألوان الحمأ المسجور
فتُغمض عينيك وتصغي
فلعلك تسمع عن ثوبورديّ
يمرّجُ فوق رمال الصحراء
ويمتد شراعاً خلف شراعْ
ألغصةُ وقفت في الحلقِ.
اعترضت مجرى النفس المكتومِ
وأنت تحاول عبثاً معها
كي تنصاع وتهبط نحو القاعْ
لكن الغصة تأبى
إلا أن تبقى واقفة في الحلق
مسامير من اليأس
ولا تنصاعْ
وتجيئك "ست البيت" و"ست القلب"
لتدعوك إلى الإفطار
وما أن تحمد وجه الله
على النعماء
تُقدمُ قائمة المشتريات اليومية نحوك
تمسكها بيديك
فتضطرب المحفظة المركونة في جيبكَ..
تخرج من بيتك نحو الشارع
مشحوناً ببخار همومكَ
والصمتُ يغرّدُ
فوق غصون القلب الملتاع

***

يتدحرج إحساسك فوق رصيف الشارع
مغترب الخطوات
تتلوى في عمق براعمه رائحة الحلم
ويصعد نحو جناحيه المنشورين
شتات الرغبات
رمّم سلمك الموسيقي المشروخ
وأنت تسير

ووازنه على شجن النخل
فقد تختلط الدرجات العليا بالسفلى
والهذيان المحموم مع الوله الصافي
فتعلّق من حلمك كالنواس التائه
بين موات وحياة
ينتعش رصيف الشارع..
يرفع قامته الأفقية مغتبطاً
واللهفة تبدو في سرّ الأسرار معتقة
والنشوى تتصّب على سمة الماشين
فهذا وجه تتدفق منه ملامح رائقةٌ
هي أزهى بكثير مما نعرفه
عن حوريات الجنة
يا سبحان الخلاق
"اتئدي يا نفس
وعودي نحو سكون المحراب"
تقول
وعيناك البارقتان الشاخصتان
تجرّانك هوناً نحو زمان
ضاع صباه وباد
ولم يترك في أدغال مشيبك
غير حنين ضارٍ
وفتون في النفس مهلهلةٌ.. داكنة
لا تُقبل نحو مويجات سواحلها الشبهات
هل تبصر صدرك ينشق
ويهبط منه فؤادك منفصلاً عنك
وعن رادعه الصبوات؟
يتماوج كالطيف
يحلّق في أجواء الشوق..
يداني الوجه الفردوسي..
يلاطفه بكلام من عسل
وأزاهير مغردة
ثم يقدّم باقة شعر
جمعها من شجر العمر
وترتيل النبضات
تأخذك الحال إلى دنيا
موغلة بالوجد
وعامرة بعناقٍ متحدٍ ببريق الآه
وترتحلان كسرب الطير معاً
بين مجرات الكون
وتلتقطان صنوف الأنجم
تبتنيان بها العش الموعود..
تهلّان على دنيا الناس
ثريا من شغف
عنقوداً من فرح
أرجوحة عطر
تلويحة منديل وصلاة
وكتاباً أبيض أو زهرياً
تتصع فيه

كما الورد الجوريّ الصفحات
تأخذك الحال
وتذهب في الوهم بعيداً
لم تدر متى أغمضت العينين يداك..
متى التفّ الصدغ على الصدغ..
متى ارتمت الروح على قارعة الموت
ولكن..
في لحظة وعي ضائعة
تبصر بسمة "ست القلب".
-كما يبصر في الحلم الحالم-
كيف تهلّ عليك قرنفلة والهةً
حين جثوت
وحين دنوت صموتاً
من عالمك السفلي
وحين أحاطت شاتمةً
صارخةً بك
أبواق السيارات

***

تجلس في كرسيّك
كم مرّ من الأعوام
وأنت تغوص وتغرق
والبحرُ يناوش أوتار حياتك
بالموج العاتي الملتطم
ويوجّه أسماك القرش
ويطلقُ في النفس الكربة
علّ النفس تمزّق
في جنبات العمر المتحطم
تقذفُ عيناك الجدران
فيرتدُ صدى النظرات إليكَ
خيوطاً تتشابكُ واهنة،
تبحث في أدراج الطاولة
المزروعة بالأشكال الورقية
عن عمل يلهيك
وهذا العملُ اليومي المفروضُ عليك
سحابٌ مغبّر
لا يمطر غير السأمِ
تكتب صفحات زائفة المعنى
تصنع منها بوقاً أبله
يُنفخُ فيه
فيمتدُ الصوتُ إلى الآذان
وتلفظه ذائقة الأذهان
عيالُك ينتظرون ضرورات العيش
فلا بأس إذا ما تكتب
حتى تصعد من حبر القلم
رائحةٌ تملأ صدرك
بالشجن المنهوك وبالسأم
سأم يهبط منك إلى الكرسيّ
وينهض من بين قوائمه سأمٌ

ينشب في الوجدان مخالبه
حتى تخرج من نافذة القلب المضطرم
دفقاتٌ آهلةٌ بشميم الزفرات
وترحل في أنهار الجسم
صلاةً طافحةً بالألم
ترمي بالقلم المأجور بعيداً
وتروح تفتش في الصحف اليومية
عن مهرب روحٍ
فترى بين يديك مرايا شائبةً
تتثاءب فيها الصحف
وتهيلُ عليكَ رذاذ القول
وتزهو الجمل الرعناء بأثوابٍ نافرة
تجهل كيف يكونُ المؤتلف
فيوسّع عريُ الكلمات مساحته
بين الساقين
فينكشف المعنى
تسّاقط أوراق التين
ويظهر كيف يدير الحرفُ الظهر
إلى الحرفِ
وينكر منها الياء الألف
يأتيك فلان
يتذرع بصفاء النفس
ويجلس في منعطف الشفتين
ويغتاب الناسَ
ويهجو الكرةَ الأرضية
حتى تفرغ جعبته
من لغو الطعنات المنتظم
فيغبّ ثمالة كأس الشاي
ويمضي نحو مواقع أخرى
عامرةٍ برغاءٍ مزدحم
وترى نفسك منتشلاً
من قاع موبوء
حين يجيءُ صديقٌ
معقود بينكما حبل ودادٍ متصلٍ
لم يقطعه جنونُ العصر
فتنجذبان على خدر
نحو حديث مهموسٍ
يتضمن أشياء وأشياء
ويمتدّ من الماء إلى الماءْ
كانت بينكم خطراتٌ
تسترجع تاريخ الأمل الأقدس
إذ قام كصرح قمريّ تتنهدُ فيه الأضواء
وتودّان لو أنّ صفاءَ الوجه
يعودُ إليه
وُيبعثُ من رقدتهِ
ويطوفُ على الخارطة العجفاءْ
ويهرّيء تيجاناً والفةً كصخورٍ راقدةٍ
لا تنبتُ إلا زقوماً، والتيجانُ الجوفاءْ

تتعملق متخمةً فوق صدور الأحياءْ
لو أن الأمل الأقدس
ينحلُّ جداول من عسل وحليبٍ
تتمشّى بين حقول وحدائق غنّاءْ
***
ماذا تبقى من يومك..؟
أمضيت نهارك تتصاع يميناً وشمالاً
وتكدّسُ بين قوافيك عناءً يتطاول..
يرغب أن يصعد نحو أنين الإيضاح
فتضمره تحت سمائك محتقناً
في ردهات الصمتْ
هي بضعة ساعات يقرضها الليل بظلمته
والظلمةُ عاتية كجنون البحر
تحاول أن تترامى وادعة
في بوتقة الإيهام
وأنتْ
روحٌ يتأرجحُ فيك الوسنُ السحريّ
ويمتدّ إلى رؤياك
وأنتْ
جسدٌ تتخدّر أضلعهُ
وتنوس قناديلُ مشاعره
حين تدور على مهل مروحةُ الوقتْ
وتجيئك شعلةُ أطيافٍ
تتواثب فيك

وتخرج منك وترتدّ إليكْ
تلك صواعدُ أنفاسك سلسلةٌ
هائمةٌ في أنحاء الغرفة
تشهد أنك تستلقي
فوق فراش الروح
رنيماً مكبوتاً
يتمظهر مضطرباً عند مراسي شفتيك
يحملك غمامٌ مكتنزٌ نحو دوالي الأحلام
فتجلس حيث تهلّ عليك عناقيدُ منوّرة
ونوارسُ طافيةٌ فوق حنين الماء
وزورقُ أيامك يجري
في عاصفة الفلواتِ
وينشدُ أغنية السفر الأسطوريّ
فأيّ بقاعٍ رائعةٍ تستهويك
تراها ماثلة بين يديكْ
يتلقاك جوادٌ يصهل مغترباً
فتطيران معاً
وتمدّان رجيع الحزن إلى الآفاق
تندهش عفاريتُ الجنّ
وتنفثُ غيمةَ نارٍ في مسراكِ
فتنسربُ الرئتان إلى شرفات الموت
وتلقى نفسك مهجوراً
بين عزيفٍ في البيداء
وبين حفيف يغزله مجتمع الأوراق

ينغلق المشهد
تهبط قربكَ، من أعلى كرةٌ جوفاءُ
فتلمسها بيديك
فتنفتح الأبواب وتدخلُ
تنغلق الأبواب
وتجري الكرةُ الجوفاءُ على زبد الموجِ
نهارين وليلين
ومن ثمة تلقيك إلى أنأى جزر الله
عن الناس
وعن الوسواس الخنّاس
وهناك تعيش على ما تنتجه الأدغال
مديد العمر مزيداً
حتى تصبح لحيتك البيضاء
تلامسُ قدميك
وحتى تعجز عن حمل الكف
مع الكف
وتسند ذاك الرأس على حجرٍ
وتظلّ زماناً مسلوب الإحساس
ينغلق المشهد
يأتيك جوادُك ثانية
ترتدُّ بك الأزمان إلى وجع الشرق
النائم في كهف أهالي الكهف
ألا ليت إذن ينسكب الضوء
على الأرض
ويسحب أذيالَ الوهم
سرابُ الصيف عن الأحداق
وتميلّ تضاريسُ بلادك طائعةً نحوكَ
حين وقفت
وحين مشيت
فتنهدّ جبالٌ لتعودَ سهولاً
وتقوُم وهادٌ فتكونَ روابي
شامخة الأعناق
تشخص قدّامكَ ألواحُ الحاضر والآتي
تغريكَ على أن تقرأ ما هو منقوشٌ
فاقرأ.. وانسخ بمداد فؤادك
ماتبصر من أسرارٍ عاصية
علك تعرف كيف يمدّ العرشُ قوائمهُ
حتى يشمل سكان الحاضر والبادي
ويصير غرابُ البين رسول الأشواقْ
ولعلك تعرف كيف تُوزّعْ
بين غرابين الدنيا قاتمة الأرزاق
وأوان ابتدأت تشرق روحُ العرفان
وتُنبتُ وحياً نبوياً
تنطلق سهامٌ رعناءُ
وتقطن بين الخاصرتين، فآه
تسقط صرختك الكلمى
من شفق القلبِ
على هيئة طيرٍ مغتالٍ

فترفرف أجنحةُ الولهِ الأخضر
عند قباب خضراءَ.. فآهْ
تنفتح الأبوابُ القدسية، في البيت القدسيّ
ويرتعش الطيرُ ويدخل محرابَ الله
وترى أنك تستيقظُ من حلمك
حين يدٌ حانيةٌ تلمس وجهكَ
والأخرى تحملُ فنجان القهوة
تدركُ أن حياتك تستقبلُ يوماً آخر

فانهض حتى تلقاهُ
وتعرّف كيف تراهْ
فلعلّ مفاتيحَ مناهلهِ تتورّدُ بين خطاكَ
وتصبحُ بين يديكَ مرايا الأرضِ
سفينةَ كشفٍ بارقةً
تسبح وادعةً في مجراهْ



أُسائلُ عنكَ المنافي

شعر: منير محمّد خلف

لماذا تأخَّرْتَ
يا قمري المستحيلْ...؟!
تأخَّرْتَ عنّـي كثيراً
ولم أتوقّعْ غيابَكَ.
هذا الظلامُ يدسُّ الخرافاتِ
فـي كهفِ عمري،
ويُقرِئُنـي لغةً من طحين الخرابْ.

أمدُّ البساتينَ بالشوق نحوكَ
يا أيّها المتكسّرُ فيّ
أنا والشّظايا سواءْ،.
نلمّ عن الشّفتينِ الكلامَ المبعثَر
والأغنياتِ القتيلةَ،
نحرسُ نومَ الحبيبةِ.
.. يا أيّها القمرُ الحلْوُ
خذْ أوّل الكلماتِ إليها
وخذْ آخرَ الكلماتِ إليها

وخذ كلّ عمري،
أنا باقةٌ من دمِ الفجرِ
أُولَدُ بينَ يديها.
تأخَّرْتَ يا قمري
كم وعودٍ نسجْتُ فساتينَها
من عطوركَ يا قمري المستحيلْ!
تأخَّرْتَ عنّا
وغيَّبْتَنا في مداكَ الطويلِ الطويلْ.

لماذا تركْتَ وراءَكَ عمري..؟
أَلَسْتُ الشقيَّ بحبِّكَ
أعلمُ جرحَ الصّدودِ
وتُتْقِنُ عجزَ القبولْ..!؟

أُسائلُ عنكَ السماءَ..
..المنافي.. الطريقَ إلى البحرِ والبرتقالِ،
ووَجْهَ الحكايا..

ودمْعَ الصبايا
وصمْتَ الحقولْ..

أُسائلُ عنكَ الطيورَ التي هرَّبتْ نصفَ قلبي.
أفتّشُ عن صمتكَ الـ من زمانٍ
يفتّتُ عمري،
ويُلحِقُني بالنوايا الخبيئةِ
في آخرِ النَّهرِ؛
ماذا فعلتُ..
وماذا سأقطفُ من شجرِ الخوفِ!!
هل أنتَ وحدَكَ مثلَي..؟
هذه "الأنا" لا يجيدُ سوى أن يعاتبَ صمتَكَ
يا حُلْمَ الكُلِّ،

يا طعَم خبزي،
ويا قبّةً من دموعِ القرنفلِ فوق السّفوحِ
ويا سقْفَ روحي.

أفتّشُ عنكَ
وأعلمُ أني بلا زيزفونِ حضوركَ
لا أستطيعُ الحياةَ،
و لا أستطيعُ القرارْ.

سأتركُ روحي معلّقةً.
خَلْفَ بابِ غيابكَ
حتّى تجيء المساءاتُ
مثقلةً بحليب النّهارْ....!!



وحدي

شعر: جابر خيربك

وحـــــدي علــــــى الـــــدرب لاظــــلَّ ولا أحــــــدُ
وحـــــدي وفـــــي خطـــــوتي يســـــتيقظ الأبــــد

وحـــــدي وبـــــين خيــــوط الــــذكريات أنـــــا
أســـترجع العمـــرَ فـــي أخبـــار مـــن بعـــدوا

كنَّـــــا وكـــــانوا هنــــا بــــالأمس وارتحلـــوا
بـــــلا وداعٍ وظــــــلَّ اليـــــأسُ والكمـــــد

طيـــــوفهم بـــــين أهـــــدابي وفـــــي مقلـــــي
تقتـــــاتُ مـــــن أدمعـــــي الحـــــرَّى وتبتـــــرد

فـــــي ذمــــة الـــــدهر ذكــــراهم ومـــا فعلـــتْ
هـــــذي الليـــــالي اللــــواتي همهـــا النكـــــد

قوافـــــــلٌ مــــــن أحبـــــائي تنـــــاولهم
كـــــفُّ الزمـــــان وفـــــي أحداثـــــه وُئـــــدوا

شَـــــدُّوا إلــــى المــــلأ الأعلــــى رواحلَهــــم
وبـــــين أجفــــان حُـــــور الله قـــــد رقـــــدوا

كـــــأنهم حمَّلــــوني عِـــبءَ مــــا تركــــوا
فـــــأتعبوني وفـــــي جنـــــاتهم ســـــعدوا

هـــــذي بشاشـــــتهم فـــي كـــلّ جارحـــةٍ
هـــذي حـــلاوةُ مـــا خطّـــوا ومـــا رصـــدوا

هـــــذي شـــــمائلُهم فـــــي مهجتـــــي نبتـــــتْ
ورداً وعطـــــراً وغـــــدراناً لِمـــــنْ يـــــرد

ســــقاهم القـــــدر القاســـــي كـــــؤوسَ ردىً
فغـــار فـــي الصـــدر مـــن بعـــد الـــردى وَتـــد

كـــانوا علـــــى شــــفةِ الأيـــــام أغنيـــــةً
حروفُهـــــا آيـــــةٌ واللحـــــنُ منفـــــرد

كـــانوا ملوكـــاً بـــروجُ الشـــمس ملعـــبُهم
وفـــي الثريـــا وفـــي أحضـــانها قعـــدوا

الفاضــــلون وحــــبُّ الأرض غـــــايتُهم
والمؤمنـــون لغيـــر الله مـــا ســـجدوا

عبـــادةُ الفـــرد ليســـتْ فـــي دفـــاترهم
فكيـــف ينطـــفُ مـــن أقلامهـــم زَبـــد

وكيـــف يرتـــاح مـــن أعصـــابهم عصـــبٌ
إذا جفـــاه الرضـــا والعِطـــر والملـــد

عاشـــوا بعـــين الليـــالي شـــعلةً ســـطعتْ
وجـــذوةً فـــي ضـــمير المجـــد تتقـــد

فالعبقريـــات ثكلـــى فـــي مواطنهـــا
يطالهـــا الحقـــدُ والإيـــذاءُ والحسَـــد

نعمـــتُ مـــنهم بـــأعوامٍ معطـــرةٍ
كأنهـــا الحلـــم دان وهـــو مبتعـــد

فغيّبـــــتهم يــــدُ الأقـــدار عــــن بصـــــري

يــــا ليــــتهم مـــا أتـــوا يومــــاً ولا وُجــــدوا

ظلــــــت تعـــــيش بأحنـــــائي طيــــوفُهُم

وكــــــلّ جارحــــــةٍ فـــــي مهجتــــــي تجــــــد

مــــا غيــــب المــــوتُ أحبــــابي ولا غربـــــوا

عنـــــي فبـــــين زوايـــــا خــــافقي لحـــــدوا

***

يــــا راحلــــين وأحلــــى الــــذكريات غـــدتْ

كـــالوحشِ تــــنهش مــــن صــــدري وتـــزدرد

أداعـــــبُ الأمـــــس أســــتجدي حلاوتــــــه

وقــــد تفـــرق عنــــي الأهــــل والولـــــد

ألــــم كــــلّ الــــذي أبقـــاه لــــي زمنــــي

مــــن النعـــــيم فقـــــلّ الكـــــمُّ والعــــدد

طــــاح الزمـــــان بــــأحلامي وبـــــددها

خلـــف الظنـــون وظـــل الـــدمع والرمـــد

فــــلا الأمــــاني التــــي فـــرَّتْ براجعـــــةٍ

ولا الشـــــــبابُ ولا أبـــــــرادُه الجُــــــدُد

غابـــتْ عــــن العـــين لا أيامهــــا خطـــرتْ

ولا الطيــــوفُ علــــى أجفانهــــا تفــــد

حتـــــى إذا مـــــا تشـــكّى مــــن فواجعـــــه

هــــذا الفــــؤادُ أناديهـــــا فتبتعـــــد

كــــلّ الأحبــــة غـــــابوا بعـــــدما تركـــوا

نـــــــاراً تشـــــــبُّ بــــــأغواري وتحتشــــــــد

تقاســـــــموا كـــــــل أســــــراري وحرمتهــــــا

فهــــــدّني اليــــــأسُ والتــــــذكار والسَـــــهَد

توزعــــــوا خلــــــفَ أطــــــراف المــــــدى زمــــــراً

علـــــى الزنــــــود لــــــواءُ النصــــــر منعقــــــد

رادوا المناهـــــــل حتـــــــى لـــــــو رأوا هــــــدفاً

بعــــــد المجــــــرَّةِ فــــــي أفلاكهــــــا وردوا

وخلّفــــــوني هنــــــا للــــــذكريات فــــــلا

خــــــلٌّ يخفــــــف أحزانــــــي ولا رغــــــد

كــــم ســــامني البــــين مــــن أهوالــــه بــــدعاً

فــــلا معــــينٌ علــــى البلــــوى ولا ســــند

أطــــوف فــــي الــــدار فهــــي اليــــوم خاويــــةٌ

ولا يمــــــرُّ علــــــى أبوابهــــــا أحــــــد

كأنهــــا ســــجنُ أيــــامي التــــي بقيــــتْ

أعُــــــــــدُّها دون أن أدري فأرتعــــــــــد

أعــــيشُ فــــي الوحــــدة الســــوداء تحملنــــي

علــــى النحيــــب إذا مــــا خــــانني الجلــــد

فأمســــح الحــــزنَ مــــن أهوالهــــا بيــــدٍ

وتتقــــي أنَفــــاً رشــــقَ الســــهام يــــد

***

يــــا مبــــدعَ الكــــون مــــن أســــرار حكمتــــه

جيــــل يغيــــب وجيــــلٌ ظــــلَّ يتئــــد..

غـــــداً سنمضـــــــي كمــــا ســــارتْ أوائلُنــــــا
لعــــــــالم غمرتـــــــه الشـــــــمسُ والــــــرأد

غـــــداً ســــــيذكرنا أهـــــلُ البيـــــان بمــــــا
يرضــــــي الضــــــميرَ إذا مــــا لفنــــا الأبـــــد

ويكتبـــــــون بعطـــــــرٍ مـــــــن محـــــــابرهم
بريشـــــــة الحـــــــقّ لا غـــــــبنٌ ولا فنـــــــد

هـــــــي الحيـــــــاةُ تَخفـــــــى مصـــــــائرها
نفنـــــى وتحيـــــا علـــــى أشـــــلائنا البلـــــد

فكـــــم طـــــوى الـــــدهر فـــــي أحداثـــــه أممـــــاً
يمضـــــي الجميـــــع ويبقـــــى الواحـــــدُ الصـــــمد

***

غواياتٌ زرقاء

نص: جودت حسن

ضلالٌ وطيور

هنا ازدهارٌ
كستنائيٌّ المطالعِ والأشجار
يستلقي على نافذتَي
بجمالِ المجرّداتِ والمُطْلَقات
في تنهّداتهِ ودروبهِ
قصائدُ بأجنحةِ الغرابةِ
تبحثُ عن ضلالٍ
تحطُّ بأرضهِ
طيورُها
الهائلة..!!

حيثُ الرغبةُ

كان لابدَّ من وردٍ
على السّياجِ منشور
ورغبتي أنا المراهقُ الصّغير
شمسٌ في ثيابي
تحرقُ القلبَ واللّحَم
وتشوي العظاَم
تأخذني بعيداً من دمي
إلى حيثُ الرّغبةُ
بيتٌ من البلورِ، ونجومٌ
وكومةٌ
من الحلوى..!!

*فخرٌ *

أفخرُ بعريداتي
وأنا على قمّةِ المجدِ
ترعاني ذئابُ التعبير
والتجديدُ واقفٌ لنا
فوق خطاباتهِ الرائعة
فحلاً من السَّفاهةَ
وعقلاً
من
الفظائعْ..!!

آخر حلوى

سأتبعُ حرّيتي
إلى آخر موتٍ
وآخر حلَوى
وقمّةَ الأتعابِ والجنون
تاركاً ورائي
أرتالَ القصائدِ
والرواياتِ النّافرة
ومقالاتٍ عديدةً
هذّبتُها
الجرائدُ...!!

خيمةٌ

ذاهبٌ إلى حيثُ التحدّي
وأجمل القصائد
أبني أهرامي ومجدَ الكلام
وأنصبُ خيمةً للقلب
أتركهُ يرعى هناك
عشبَ الأبديّةِ
ويشربُ ماءَ الخلود
ويتنفّسُ رائحةَ الحرّية..!

دعاباتٌ

سأقولُ هذا الفائضَ من النثر
بكمشةٍ من الطمي
وحذرٍ من التوليف
وأجندلُ أعدائي الزرق
بذهبٍ بذيءِ الغوايةِ
راكمه التاريخُ
فوقَ قاماتِ الملحِ
دعاباتٍ وسخريةً
تقولُ الفضاءَ
فسحةً باطلةً
وكرسيَّ هلاكْ..!!

النقيض

أقولُ الشيءَ ونقيضه
الصّباحَ والضّوءَ
الفيءَ والعتمةَ
القاضي والذباب(*).
الحمّى وأمراضَ الحيتان
وأذهبُ إلى موتي
محتمياً بالحلم الراعفِ بالمجد
ونهرٍ يجري بالماءِ والحصى
ويد بيضاء لامرأةٍ
ترسمني شهواتُها
في أفقِ الذئابْ..!!

***بحارٌ**

وغوايات *

إنّها حريتي

غواياتي الزرقاء

بحاري التي لا ضفافَ لها

هذه التي تنشُدُ الحياةَ

الحرّيةَ والحبَّ

وأغصانَ الدوالي

في مستنقعاتِ العتمةِ

وفجورٍ واضحِ النبراتِ والثلجِ

نشرتْهُ الجرائدُ

في فمِ الصَّباحِ..!!

***من صدرها ***

سأنهشُ الحياةَ من صدرها

وآكلُ تفّاحها الغاوي

وأضِلُّ

وأضِلُّ

لأذهبَ إلى سماءِ النثرِ

عرّافاً أعمى

قادتْهُ اللّذاتُ

إلى بحار التعبير

وزبدِ الإنسانيّة..!!

*** طبلٌ يدقُّ ***

الحرّيةُ:

طبلٌ يدقُّ

والرؤوسُ واقفةٌ

على منصّاتِ الذهول

فضاءً من سخريةِ العشبِ والمراعي

لا يعرفُ لليقظةِ الجليلةِ

أيّ معنى..!!

***جداول**

وقراصنة *

هنا الجمالُ والعواصف

مراكبُ القراصنة

جداول الممنوعات

عقاربٌ وأفاعٍ

وملذّاتٌ يحرسها الأزرقُ

في غيبةٍ مِنْ عقلِ السَّماء

لابدَّ ننهضُ بالجميلِ

نحمي بيدَرَ الضَّوءِ

بساقِ المرأةِ

وثوبِ القصيدةِ...!!

***لا أقلّدُ أحداً ***

لا أقلّدُ الحياة

ولا الشعراء العظامَ

ولا فلسفة الماضي

القصيدةُ حرّةٌ

وابنةُ حرّةٍ هي

وحرّيّةٌ نعرفها

لها أنَّ تبدأ الطيران

أو أنْ تغطَّ على الأشجار

طيوراً

أرسلتْها المصائبُ..!

ألفُ مجرَّةٍ

ذاهبٌ أنا

إلى بيتِ المأثرة

حيث يستلقي النور

على فراشٍ من ورد

في يدهِ كأسٌ

طافحةٌ بالتنهُّداتِ

وفي رأسهِ ألفُ مجرّةٍ

تبحثُ عن عدالةٍ ضيّعتْها

مياهُ

الرمادْ..!!

*****

الهوامش:

(*) ربّما كان الجاحظ مسؤولاً بأمثولاته.



صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العـرب

برج الكلام

شعر..يوسف عويِّد

الصيـاصنـة

عالم القصة

- أخاف أن يدركني الصباح.................................. عدنان كنفاني
- تركيب.. رباب هلال
- الإيغال في الزمن الموحش................................. حسين المناصرة
- الوحام.. مالك صقور
- عندما كان الرجال حريماً................................ فاطمة يوسف العلي
- الكتابة: العشق السري المعلن.............................. ليلى العثمان

❑❑

❑❑

أخاف أن يدركني الصباح

قصة : عدنان كنفاني

هل كان الأمرُ يستحق كلّ هذا العناء؟

تحدّثي عنّي يا شهرزاد، فأنا الحكاية..

أذكر أمي وأغنياتها المخنوقة، تطوي قنباز أبي المقصب عند عودته قبيل كل مساء، وتسجّيه برفق كأنه قطعة من حكاياتك، فوق صندوق خشبي محدّب.

ثم تغسل حطتّهُ البيضاء الحريرية، وتبقى واقفةً على عتبة باب الدار تنفضها في وجه الريح حتى تجف، تعلّقها على المسمار.. فتنتصبّ برّاقةً مثل شفرة سيف مسرور..

تفعل كذلك كل مساء..

يجلس والدي على حجر أسود عريض، مزروع منذ قرون في مكانه خارج باب الدار..

يصفق بيديه، فتهبط رفوف حمام، تملأ ألوانُها الزاهية الساحةَ الترابية، ينثرُ حبوب الذرة.. ويبدأ صراعٌ حميم بين الطيور الأليفة، ويضجُ الفضاءُ بصوتِ الهديل..

نخرج متراكضين وراء بعضنا يأخُذنا حماسُ اللعب، فتفزعُ الطيورُ إلى حين، تقفزُ مرتفعة، تدركُ أن الأمر لا يستحق، تحطُ ثانية بين يديه..

يتبعنا صوتُه الأجش..

–اقلب تقلب ترضع.

فنتوارى بين أشجار الخروب البعيدة حتى نرى شبحَهُ المسربل بالأبيض يغيب داخل الدار، ندركُ أنه سيدخل المضافة، يحمّص القهوة، ويستعدُ لاستقبال الرجال..

يحمل بين يديه أخي سعيد وسنوات عمره الثلاث، يسجّيه على فراش رقيق، يحرصُ أن يستقبل وجهُهُ الجنوب، ويهيل على جسده حطتَهُ البيضاء، يغلق باب الغرفة الأخيرة بالمفتاح، تلحقه أمي تضرب على صدرها، يمسكُها، ويكتمُ صوتها بكفّ يده الكبيرة..

–إذا سمعتُ صرخةً واحدةً.. أنت طالق..

كان القيد ثقيلاً يا شهرزاد..

كأنني ثور "أبو حسن" الذي جُنّ وراح يطعن بقرنيه كل عابر سبيل..

يومها شدّوا قوائمهُ بقيد واحد. أربعةُ أساور من حديد، تجمعها جنازير قصيرة..

مطوّي على صندوق أمي المحدّب..

أطرافي الأربعةُ تتوجّع، وتبصقُ دماً وصديداً أصفر اللون..

كنت مثل قطة.. أنطوي تحت نافذة غرفة أمي.. يتسربُ لهاثُها إلى أذنيّ، أسمعُ أنينها المكبوت، وتلفحُني بين الفينة والأخرى أنفاسُها الحرّة..

تهمس ولا تجرؤ حتى على الحزن..

-"سعيد مات ياما.. بدال ما يحضروا طهوره، يحضروا جنازته.."

وتنهال على صفحة وجهها دموعُ ما رأيت بمثل غزارتها كلّ عمري.. شممتُ رائحتها ممسكةً تنبعث سخيّةً من "مناسف" البرغل والرز..

يومها لم أبكِ..

بقيت صاحياً لم أنم، وحين شقّ صوتُ المؤذن حُلكةَ العتمة، يفسحُ الطريقَ أمامَ زحفِ فجرِ جديدِ، أدركت أن الشمس ستستبيح بأشعتها الصفراء الساحات والدور والبيادر كما في كل صباح..

صوته يضربُ أذني في اللحظات الحالكات..

-البكا للنسوان يابا..

لو قلتُ آه واحدة، أعطيه انتصاراً ليس له مثيل..

صدقيني، لقد ضاقت سبلُ المعركة، ولم يتبق في ساحتها إلا أنا وهو.. أنا أو هو..

كنت أحملُ بارودة، أعلّقُ على ماسورتها صبوتي، وتحدّثني كما حكاياتك، تركّبُ انتصاري ليلةَ إثر ليلة فأراهُ بارقاً مشعّاً.. وتحمل همّي وحُلمي..

اليوم أحملُ قيدي..

تحسستُ أطرافي فوجدتُ فيها بقية من حياة، تقول لي:

-ما زلت هنا، وما زال هنا، والمعركةُ مفتوحة..

عيناه الزرقاوان الغائرتان، وفمُهُ الصغيرُ الصارم الخالي من الشفتين كأنه يرجوني، يقسم علي لو أقولُ آهِ واحدة، ليخلصّني من العذاب..

كيف أعطيه تلك المتعة، وذلك النصر.؟

كان القيد ثقيلاً يا شهرزاد..

حملتُه ثلاثين يوماً، صار قطعة مني.. مثل يدي وساقي ورأسي..

رفاقي يحشونه خلسةً بالخرق، لتفصل بين حوافيه الحادّة ولحمي..

لو قلتُ لك لن تصدقي، لو ينزعونَهُ عني سأفقد إحساساً رائعاً..

أراه يعتصر خيبتَهُ وهو يتابع خطواتي المطوية تحت ثقل جسدي، تقول لي شفتاهُ المعصورتان حتى الاختفاء..

-لو تقول آه واحدة..

كان النطعُ أقرب إليك من الوريد، جمالك يا شهرزاد ألقى بك تحت شفرة السيف..

ذلك المأفونُ يملك كلّ شيء حتى رقاب الناس، وأنت في ثوبك الشفيف، ورهبتك وخوفك.. كيف خلقت سبيل خلاصك.. وأيقظت شهوتهُ ألف ليلة وليلة؟ ثم أجهزت عليه..

كان الوقت مساءً والشمسُ تودعُ النهار على حدود الأفق، يركض بفرح، يحسّ أن الحفل وهذا الجمهور يعنيه، تتعثر خطواته الصغيرة، يسقط في الحفرة المعدّة لشواء الذبائح، يأكله الجمرُ ويموت..

هل يستحق الأمرُ كل ذلك العناء؟

يوم غلبني نزيف القيد واستهلك دمي، حملوني إلى المستشفى... قالوا وهم يحسبون بأنهم يزفون لي البشرى، إنهم استبدلوا مدير السجن الذي لا يحسنُ الترويض، بضابط جديد..

نزعوا القيد من أطرافي، جاهدوا ليقتلعوه من لحمي الذي انغرز فيه، وترك مكانه حتى اليوم ندباً وبثوراً زرقاء وسوداء..

جلس قبالتي ينقرُ بعصاهُ القصيرة على الطاولة، ينظر في وجهي بقلق، ويقضم غيظه، ثم همهم:

-تراجعا عن إعلان الإضراب.. أرسلنا طاهر إلى سجن الرملة.. ومحمود إلى مستشفى الهداسا..

ازدادت سرعةُ نقراتِ عصاهُ على الطاولة، كأنهُ يوصل إلى لهفتي رسالةً واعدة.. ثم دفعها بقوة حتى لامست صدري..

-ماذا عنك..؟

يقولون إن سجن الرملة "للأوادم"، نسمع كثيراً عن حياة الترف التي يعيشها المعتقلون فيه قياساً إلى المعتقلات الأخرى، ونعرف أيضاً ماذا يعني قضاءَ مدّة اعتقال في مستشفى..

الناسُ تنتظر شيخ البلد ليطهّر الصبي..

يومها رأيت أبي يمشي لأول مرة بانكسار وراء نعش سعيد، يخفي قنبازه المقصب تحت عباءة سميكة، ويلف رأسه ونصف وجهه بحطة منقطة غامقة اللون..

لأنني من أقدم المعتقلين، كنت واحداً من ثلاثة ننظم حركتهم، اتفقنا على إعلان إضراب شامل واعتصام داخل القواويش في الخامس من أيار القادم، المصادف لأول زيارة يقوم بها وزير الأمن، ومدير السجون، والمحافظ ومجموعة من مرافقيهم..

كنت أعلم أن تراجعي يرسلني كما أرسل رفيقي إلى سجن "خمس نجوم.." أو إلى مستشفى مكتظّ بملاءات بيضاءَ ناصعة، وستائر وردية، وحسناوات..

ما قيمةُ لياليك يا شهرزاد..؟ ما قيمة ألف جرعة هوانٍ انسفحت على جسدك، في ألف ليلة.. إن توقفت حكاياتك، تموتين..

كيف أستطيع التراجع عن قدري واختياري ومعركتي؟

هل أجرؤ أن أفعل وأغنيات أمي المخنوقة ببحتها الجارحة تستحلفني.؟

ظهيرة اليوم التالي، هطلت مع انتشار الخبر المفجع غيمات ذهول فوق رؤوس الناس، وليس لهم والدهشة تمسك بتلابيبهم إلا ثوابُ مرافقة الجنازة.. يوارونه الثرى ثم ينفضون يعصرُهم الحزن إلى بيوتهم وقراهُم القريبة..

بعد أيام مات أبي.. قالوا انفطر قلبُه.. وقتلهُ..

حملوني فوق أكتافهم.. رفعت يدي، وصرخت:

-صامدون حتى سقوط المشروع الصهيوني..

كان القيد بانتظاري يا شهرزاد..

أخرجي يا شهرزاد من صمتك الأبدي، وتحدّثي عنّي، فأنا الحكاية..

أنا شفرةُ سيف مسرور المشروعةُ وراء الحلم، أنا القدر الآتي إذا نضب نبعُ خرافاتك..

مثلما انقضوا على قبيلتك الساكنة في قلب السحاب، وانتزعوك.. قالوا أنت من خنت فراشهُ، واستبحت فحولةَ سواه، وأنت أطهرُ من صهيل مهرةٍ بكر.. عرّوك حتى العظم، ثم صلبوك.. أي ثمن تدفعينه عن خيانة غيرك...

أعادوني إلى المعتقل بعد رحلة الشفاء، قادوني مباشرة إلى مكتبة الوثير..

حسبتهُ من أبناء العمومة، يحمل سمرتي، ويتحدث لغتي.. بادرني يقول من بين أسنانه:

–أنت "أبو الهيجا" إذن..؟

ضرب على صدره بخيلاء، وأطلق صوتاً كفحيح أفعى:

–يقولون إنني الأفضل..

كان يتحدث بثقة، يحاولُ أن يعصر حاجبيه، فيلتويان كعقرب، يضرب بيده الثقيلة على الطاولة، فيهتز شاربه الكثّ، وينفرج عن شفتين غليظتين:

–أستطيع أن أقذفك إلى جهنم.. هكذا.. (وقذف العصا إلى فوق).. لكنني لن أفعل قبل أن أحطّم هذا الرأس.. (وطعن بإصبعه صدغي).. واجعل منك أمثولة..

وكأنه رتّب الأمرَ مسبقاً.. دخل علينا رجال غلاظ، قادوني إلى الزنزانة رقم "خمسة"..

تسعَ وتسعون ليلةً، يا شهرزاد.. وأنا مطوي مثل قنباز أبي..

السقف أقربُ إلى مستوى كتفيّ... والمساحةُ الضيّقة التي تكاد تتسع لغفوتي، تشاركني فيها حنفيةُ ماء معطوبة وبالوعة صفراء، عرفت لونها من ثلاثة ثقوب في أعلى الباب الحديدي، يراقبونني منها، وأراقبُهم..

يا شهرزاد.. وفتحةُ مربّعة في أسفله لا تتسعُ لأكثر من دائرة صحنِ الألمنيوم الطافح بالبرغل، والمغطى برغيف مقدّد، يزحف نحوي كل مساء، يحمل معه بصيص ضوء تعرفت منه على مدى تسع وتسعين ليلة تفاصيل أصابعي المتصلبة، وقشور قبيحة تتعربش أطرافي خلفتها مقابضُ القيد القديم.

أسمع وقع خطواته، يدُقها بقوة على الأرض، فأقفز.. أراقبه من الثقوب حتى يقترب، فأخفي رأسي.. أعرفُ أنه ينظر إلى الداخل ولا يرى شيئاً.. يضرب الباب بعصاه، ليطمئن على وجودي حياً، فأرسل له صوتي...

–ياما مويل الهوى ياما مويليا، ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا..

تبتعدُ خطواتهُ، فأحسُّ بنسمة انتصار تقبلُ وجهي..

صدّقت يا شهرزاد كيف تعودت المكان طيلة ألفِ ليلة وليلة.. وذلك الأفاق يسترسل بوعد الخاتمة، والسيف مسلط..

صدّقت كيف تراكمين نصرك ليلة إثر ليلة..

همس لي حارس الزنزانة:

–زيارة لك..

فجأة فُتح الباب السميك، فأرسل صريراً كثيفاً، كان الضوء مبهراً، فأطبقتُ جفني..

جلستُ أمامه، أكاد لا أرى منه غير بذلته المبرقعة.. وأشعرُ بطيف ابتسامة تتعلّق وجنتيه المتوردتين، وشاربه الغزير:

-سأسمح لك بزيارة..
سكت قليلاً وكأنه ينتظرُ فرحي، ثم تابع:
-إذا صرت "آدمي" أعدك بتكرار ذلك..
بعد ثلاثَ عشرةَ سنة.. تزورني أمي..
هل تفرحين يا شهرزاد؟
حين تسرّب اسمي بين جداول المعتقلين، ردّتني الحياةُ إليها.. نزفتْ فرحتها على عتبات مراكز الصليب الأحمر، وضباط الأمن، وحصلتْ على تصريح زيارة..
تحسستُ أطرافي ورأسي، وجدتُ أنني ما زلت، ورأيت أنه ما زال أيضاً، والمعركةُ مفتوحة.. وقفتُ يا شهرزاد..
كنتُ مطويّاً مثل الحلم الموشّى بالقصب.. لكنني جاهدتُ ووقفتُ.. خطوت خطوتين في طريقي إلى الباب..
صوتي ينزلق فوق لساني، صلباً كأنني أبدأ الآن..
-أمي ماتت من زمان..
أبي يربّت على كتفي ويتمتم:
-البكا للنسوان يابا..
وقبل أن أغيبَ وراء الباب.. ركض ورائي صوتُه المعبأُ بالشك والدهشة:
-آمنة بنت صايل الزينات؟
تريثت لحظة، حاولت رفع قامتي قدر ما أستطيع، وحرصت على أن يصل صوتي نقياً لا تخالطه قطراتُ من عبراتْ، أحسست بطعمها المرّ يجرح حلقي..
-آمنة بنت صايل الزينات.. أمي.. ماتت من زمان..

***

بيني وبين دارنا وبرج الحمام وغابة الخروب وقبر سعيد.. جدار، وشريط، وحقلُ ألغام..
على جانبيه بزّات مبرقعةٌ، وبواريد ثقيلة تترصّدني إن تقدمت خطوة..
وأنا طليق..
قالوا.. هنا حدودُ وطنك الجديد
كيف أفهمُ هذا الهراء.؟
يلوح لي قنبازُ أبي المقصّب من نافذة دارنا الشرقية، وصوتُ أمي المبحوح يزّفُ أغنية وهي تنفضُ حطّته الحريرية، وهديلُ الحمام يشقّ صمتَ الأفق..
دلّيني يا شهرزاد..
كيف أنجو من هذا الاختناق.؟

❑❑❑

تركيب

قصة: رباب هلال

طرقٌ خفيفٌ فيه رائحة الوجل يتسرب عبر الباب المفتوح إلى آذاننا ونحن نخطو بثقل عشائنا الذي تناولناه تواً.

كان بإمكاني، وأنا أدير ظهري، أن أعرف أن جدي يوقف أصابعه التي تعبث بإبرة المذياع كي يستمع إلى أخبار لندن المسائية. فالساعة تقارب الثامنة. ثم ينهض صوب الباب تسبقه عبارة (أهلا، تفضل) والتي سيكرّرها إلى أن يصل إلى القادم، الطارق.

وأعرف أيضاً أن جدتي التي تفرغ الطناجر من بقايا طعام اليوم، قد تركت الصحن مكشوفاً على الطاولة، ولا تزال واقفة تدير ظهرها بينما وجهها يستطلع الضيف الواقف بالباب.

وحدي، لم تتوقف أصابعي عن الحركة وأنا أرتب الأواني النظيفة، حسب تعليمات جدتي الصارمة، أرمق أشياءها المزمنة وهواجسها المقبلة على الرفوف المكشوفة وقد غطت خشبها غير المطلي بقماش أبيض مشغولة أطرافه بالدانتيلا وبعروق أصابعها وليالي انتظارها المتعبة.

لم أتحرك لرؤية القادم من مكاني في القسم الداخلي لبيت جدي الوسيع، وأرضيته الإسمنتية اللامعة، والتي كانت جدتي تأمرني بمسحها وتلميعها إلى أن تبدو صورتي فيها.

مع أني كنت أعجز عن رؤية ملامحي وكل ما أراه ظلي المتماهي بالضوء الذي يحاصرني مندلقاً عبر البابين الغربي والشرقي، ليخفي اللمعان أي ظل لي!

تناهى إلى سمعي خطوات القادم الوئيدة، وصوت جدي الذي تكسّر تهليله، ثم خطوات جدتي السريعة المريبة، فشدّ الفضولُ رأسي من وراء الحاجز القصبي الذي يفصل ما يُفترض أنه مطبخ عن مكان الجلوس والنوم.

داهمتني جدتي وهي تغمز لي بعينها أن أسرع. ثم همست لي أن أحضر الطشت، وقد حملتْ منشفة نظيفة وسارعت لتسخين الماء، تاركة في حلقي سؤالاً مرتعشاً.

صوت جدي يناديني، اقترب بخفرٍ، فيشجعني قائلاً:

((–هيا سلّمي على ابن خال أبيكِ؟))

وقبل أن يرتفع نظري إلى وجه قريبنا المباغتِ، جمدت نظراتي على إحدى ذراعيه، وكان قد خلع قميصه الخارجي، يمسك بأصابعه يد جدي، وذراعه الممدودة ملوثة بالدم المتخثر، وقد نزل جرح من أعلاها حتى المرفق.

كدت أصرخ أو أبكي، لكني لم أفعل، وحِرْتُ في أن أمدَّ يدي للسلام، وقد تبيتُ أن الذراع المدماة هي اليمنى، كان جدي يشتم ويهدد ويلعن الحرب والعالم والخونة والأغبياء! ولأول مرة أرى شفتيه ترتجفان، ويلوح شيء في عينيه كالبريق. كانت جدتي قد أحضرت الماء الفاتر وصبّته في الطشت، وأنا أرقبُ المشهد، وأتابع نظراتها كي أسارع في تنفيذ طلباتها.

هالني وجهها، بتجاعيده السمر، والذي يحمل جمالاً قد كان، وهو يعاند الآن دموعاً في جفْنيها. وكعهدي بها تظل جدتي قوية، مثل جسدها، صوتها، ووقع قدميها.

وراحت تمسح الدماء المتخثرة بالخروق المبللة، قبل أن تمتد يدها إلى الجرح، وكنت أغسل الدماء، وأعصر الخرق، لأناولها لجدتي بالتناوب، وهي تثابر على التنظيف بأناة شديدة. كانت صامتة، لكنها لا تني أحياناً عن توجيه نظراتها الثابتة إلى جدي وهو يعطي تعليماته! فجدتي كانت تكره سماع أي صوت وهي منهمكة في أي عمل تجيده دون غيرها. لكن جدي هذه المرة لم يأبه لنظراتها، وهو لا يزال ممسكاً بأصابع الشاب، الذي أغْمض عينيه بشدة، صرّ على أسنانه، وأرخى رأسه على كتف جدي، و(آخ) هادئة ممطوطة تصاعدت منه لتحط هلعاً ووجعاً في قلوبنا.

كانت جدتي قد بدأت العبث بالجرح. وجدي يصرخ: (–الكلاب، الأغبياء، فسَدَ الكون، ألطف يا لطيف، متى كان يقتل الأخ أخاه؟!) ثم مسح دمعتين ثقيلتين، واحتضن الشاب في صدره الكبير، بكت جدتي، ولم أبك. كنت أركض، أدخل، وأخرج، وأبدّل الماء كل حين، وأعصر الخرق بسرعة بالغة، وأنا أصاعد نظراتي لتقف بجرأة على وجه قريبنا الذي أراه وأتعرفه لأول مرة. كان أسمر، وشعره الأجعد يلتمع بالعرق والضوء، وكانت ذقنه تعلن أنه منذ أيام لم تمر عليها شفرة حلاقة. وبدت عيناه المغمضتان كخطين طويلين كثيفي الأهداب، تمنيت لو أرى لونهما وسط هذا السواد والاحمرار والهالتين الزرقاوين المحيطتين بهما.

ربما انقضت ساعة، حتى كان الشاب يسترخي باطمئنان، وقد لفَّتْ جدتي ذراعه بشاش أبيض وأعشاب مدقوقة بعناية. فجدتي القروية لم تكن فلاحة أو مزارعة، وإنما كانت ربة بيت من الطراز الأول، لكن ذلك لم يمنعها من الاهتمام وجدي بحاكورة البيت الواسعة، وزراعتها بالأشجار المثمرة والورود والنعناع والزعتر وغيرها من الأعشاب التي كانت تبحث عنها في الوادي القريب بعد أن تكون قد لملمت عنها معلومات طبية أكيدة من جميع من تثق بكلامهم حتى لو كان غريباً.

كنت أحياناً أعجب لثقتها بالغرباء، ثم أيقنت بعد حين أن لجدتي فراسة وذكاء قل نظيرهما.

استرخى الشاب بعد أن تناول كوباً من اللبن ثم كأساً ساخناً من مغلي الأعشاب المفيدة للجروح، ثم سارعتْ جدتي، بعدما طلبتْ إليَّ التواري وراء الحاجز القصبي، إلى خلع ملابسه، وتنظيف باقي جسده بخرق نظيفة مبلولة بماء معطر بسائل الكولونيا، التي تسربت رائحته عبر القصب العتيق إلى أنفي وعشعشت في ذاكرته، ثم ساعدته في ارتداء ملابس أحد أعمامي. واسترعى انتباهي أن الشاب يسأل عني ومن أكون، شيء ما ارتعش أكثر من أذني، وأنا أسمع صوته الرجولي وبحته الناعمة، كنت أصغي إلى إجابة جدتي، وأنا أصلي من أعماقي ألا تشتُم وتتأفف كعادتها، قالت: ((–قلنا نزوجهم فنرتاح، لكنهم سرعان ما يخلّفون قلوبنا ويرحلون تاركين مسؤولياتهم الكبيرة على صدورنا الضيقة)). وارتحتُ إلى أن جدتي لم تزِدْ. لأنها في كل مرة تذكر فيها أبويَّ أشعر بثقلي وعبئي الكبير عليهما، وأيضاً كرهي لوالديَّ في المهجر، اللذين يلملمان المستقبل في صناديق من أمان لنا نحن الأولاد، كما يردّدان في رسائلهما لي!

سنين عديدة مدّت قامتي، وتغلغلت في رأسي وشراييني، ونهدي الصغيرين اللذين بدأا بإعلان أمرٍ قادم إليّ لم أكن أعرف ما هو، أو أجرؤ على سؤال جدتي حين أراها تغمز للقرويات أو الجارات أن: ((ليس بعد!)) ثم تُلحِقها بتنهيدة خائفة وتقول (والحمد لله)! بينما تتطاول العيون بشراسة لتنغرز في صدري! فأسارع إلى الاختباء والبكاء وارتداء أي شيء فضفاض يخفي صدري.

وكثيراً ما دفعني ذلك أيضاً لأن أسوّي من ملابسي وأنا أنطوي أو أركع لألمع الأرضية، أبحث عن ظلي، وأرقب من قبة القميص نهدي البارزين ببشاعة فظيفة مرفقة بألم كريه، وأتمنى أن يبتلعهما الضوء المشاكس الآتي من البابين أمامي وورائي كما يبتلع ظلي!

نادتني جدتي للاغتسال والتهيؤ للنوم، لم تكن لدينا تمديدات صحية أو مغاسل، فخرجت خلف البيت حيث الصنبور الوحيد.

فتحت الصنبور وارتعشت لبرودة الماء، كان الوقت أول الصيف، وأيار يلملم آخر ساعاته للرحيل. وكانت الدالية المرفوعة على أعمدة وأسلاك فوق رأسي تُسقطُ على جسدي ظلالاً وبقعاً قمرية تتنزّل من سماء في غاية الصفاء والفِضّة.

وراحت المياه المسكوبة على قدمي وذراعي تنثر رذاذها المتطاير، فأتشتت معه. وأرى في الرذاذ وجهيْ أبي وأمي، ثم إخوتي الذين لم أعرفهم سوى في الصور والرسائل. ثم أرى نهدي الشرسين يلتصقان بصدري ولا يتطايران. برغم صلاتي الحارة التي أرسلها إلى الرب عالياً عبر أوراق الدالية!

أغمض عيني وتنسكب المياه على وجهي، ينهمر وجه القريب أمامي، وينداح صوته وبحته الآسرة في شراييني. لم أكن أعرف كنه شعوري نحوه. كان إحساساً غريباً لم أشعره حيال آخر إطلاقاً. تمنيت وأنا أجفف بللي أن أدخل من الباب الغربي ويكون الصبح قد هلّ من الباب الشرقي، لأسمع صوته وهو يخصّني ببحته بصباح الخير!

لكني سرعان ما تكومت في دفء حضن جدتي. وقبالتنا كان جدي يخلع طاقيته القماشية البيضاء يعلقها على إحدى أعمدة السرير الحديدي تحت اللحاف. وبجانبه على الأرضية كانت جدتي قد مدّت فرشة سميكة من الصوف، للشاب، الذي لم أكن أتمكن من رؤيته، لكني كنت أسمع بانتظام أنفاسه وهو يغط في نوم عميق.

لم أستطع النوم وقلبي يتابع بخفقان شديد أنفاس القريب الغريب، أتصور من جديد أصابعه التي تشد على كفّ جدّي، أرى جرحه الأسود اللون، أسمع (آخه) الهادئة تنسكب بلا انقطاع في داخلي، أسخن، وأنا أسترجع صوته يسأل عني ومن أكون. ألملم أطراف حديثه المتقطع، وأنا ألوب في الدخول والخروج لتنفيذ أوامر جدتي، وما فهمته أنه قادم من لبنان، وكان يعمل في طرابلس، بعد أن هجر والداه بيروت تحت القصف، وأنه تعرض لهجوم وأسئلة مخزية، وقبل أن يمعنوا النظر في هويته الشخصية كانت طعنة قد أصابته في ذراعه من حربة بندقية، وأنه بقدرة قادر استطاع الهرب، وتجاوز الحدود، في طرق ترابية بعيدة عن الحواجز، ثم وصل إلينا، بما يسّرتْ له الطريق من وسائل نقل، وراح جدي يلعن من جديد ويردد: (الأغبياء، الحمير، هي مجرد لعبة قذرة، متى سيفهمون؟) وعندما عدت من الخارج بعد أن نشرت بعض المناشف على الحبل تحت الدالية، كانت جدتي تولول، تضرب كفاً بكف، وهي تلوم أخاها طيب القلب الذي ركض وراء ساقي زوجته (العديمة) هكذا كانت في بيت أهلها! وما إن شبعت اللقمة حتى رفعت أنفها عالياً، تكبرت على قريتها وأهلها، وأنها صارت من (الأفندية) وصدقت نفسها، وراحت تعيش في بيروت، وقد شحطت وراءها أولاداً صغاراً رمتهم في الضياع والحرب! ثم نهضت بعصبيةٍ ودخلت وراء الحاجز القصبي، وهي تقول لي بهمس متشنج: ((إن شاء الله تأتيها قذيفة وتقصف عمرها، قبل أن يُجرح أحد من أبنائها!)) أسخن من جديد وأنا في السرير، أتشتت ما بيني وبين الأنفاس المختلطة النائمة، ولست أدري كم نمت، وكم همت، وكم طال انبلاج الصباح، إلى أن نهضنا أولاً، جدي وجدتي وأنا، وسارعنا لترتيب الأشياء، ونحن نتهامس، وللضرورة وحسب، نمشي على رؤوس أصابعنا، لكن ذلك لم يمنع الشاب من الاستيقاظ. سارع جدي لمساعدته وسارعت جدتي لفتح النافذة الوحيدة والبابين، كان الصباح بالكاد يحشر نفسه في الآفاق الشرقية، ويطل عبر الدالية العالية.

وانهمكنا في تحضير الفطور الذي سرعان ما تحلّقنا حوله، ومصادفة، كان جلوسي قبالته تماماً، استطعت رؤية وجهه وذقنه التي نعّمها له جدي، كان وجهه أقل كمداً، وعيناه تشعان بسواد أجفلني وهو يتدفق على وجهي، ثم يبتسم. ولم يكن بمقدوري أن أبتسم بالمقابل. ولفت نظري كثافة حاجبيه، ورموش عينيه الطويلة، والهالتان الزرقاوان العنيدتان. لكنه كان باستطاعتي أن ألمح أيضاً طيبة ما!

تناولنا طعامنا بصمت يكاد يطبق على المكان، لولا تدخل جدي وجدتي كل حين والقَسم على قريبنا أن يأكل قدْر

ما يستطيع، لتقوية جسده الضعيف.

كانت ابتسامته الهادئة والشاكرة تتناغم في صدري مع إعلان جدي أنه لن يغادرنا حتى يتماثل للشفاء تماماً، وتقبع في صدري كومة من الهدوء والفرح السريين. حاولت جاهدة أن ألبي طلبات جدتي بسرعة كبيرة كي يتسنى لي الاقتراب وسماع حديثهما. أنتبه إلى جدي وهو يشير إلى عمود البيت في المنتصف: ((نسميه (الساموك).)) يشرح جدي متابعاً: ((هو عمود البيت الرئيسي الذي يسند السقف)). وكأنني لم أر هذا (الساموك) قبلاً! وراحت نظراتي تتسلق عليه وهو يرتفع ثم يغلظ حتى يصير مثلث الرأس عريضاً وسميكاً في الأعلى، حيث فجوة ربط إليها (النيون) الكهربائي، ونواصة صغيرة خضراء اللون ليحلا محل ضوء الكاز الصغير و(اللوكس)، قبل قدوم الكهرباء إلى قريتنا، وكان جدي قد علق على طرفي الساموك في الأعلى، حيث يسند السقف وعوارضه الخشبية المتينة، أطر صور عديدة. وفي الأسفل قليلاً عُلقت (رزنامة) ومنشفة، وسبحة جدي الطويلة، ومن الخلف علّقت جدتي عدة خياطتها، وكيساً مطرزاً يحمل كتاب ((القرآن الكريم)).

أشار جدي إلى إحدى الصور قائلاً: هو ((غيفارا)) لا بد أنك سمعت عنه، الله يرحمه. تدخلت جدتي، وهي تقطع قرون الفاصولياء الخضراء: ((ويرحم شبيهه)) وقد تغرغرت عيناها بدموع لم تسقط، فهي تعشق صورة (غيفارا) لأنه يشبه عمي الذي استشهد في حرب فلسطين. بينما جدي علقها حباً به وقد سمع عنه الكثير من شباب القرية رفاق أعمامي، وأيضاً من الأخبار اللندنية، التي يثق بها جدي إلى حد كبير! ثم أشار بسبابته إلى صورة أخرى مستطيلة الشكل قائلاً: ((هؤلاء شهداء السادس من أيار، وأسماؤهم)). قاطعه القريب قائلاً أن ببيتهم في بيروت صورة مماثلة. ثم يشير جدي إلى صورة شخصية كاملة لشيخ ((صالح العلي)) وهو بلباسه الشعبي يحمل في يده بندقية.

كاد قلبي يطير من أضلاعي إذ باغتني الشاب بقوله: ((لا بد أنك تعرفين الكثير عنه، ولعلك قرأت ذلك، ستحدثينني في ذلك فيما بعد!)).

سخونة وجهي جعلتني أخمن أن الاحمرار أشعل وجنتي. فما الذي يشدّني إلى هذا القريب؟ وما هذا الذي أشعر به ولأول مرة في حياتي؟! أتساءل سراً، ولم أجبه، فقد التهم الخجل صوتي، وأتابع حيث تروح نظراته لتتسلق عليها نظراتي.

أكّد جدي حديثه عن ((الشيخ صالح العلي)) قائلاً: ((نعم، قدّس الله روحه، إنه المناضل البطل، ابن منطقتنا، هومن قرية الشيخ بدر قرب طرطوس..)).

قاطعه الشاب: ((أجل، أعرف عنه القليل، ويهمني أن أعرف عنه أكثر.)) ثم توجه إليّ: ((هذه مهمتك، اتفقنا))، وأشاح عينه عني دون ملاحظة دُواري! همست جدتي بصوت مسموع: ((يا حسرتي عليكم يا أولاد أخي، لقد أبعدتكم أمكم عن دياركم وأهلكم وقراكم، نعم تريد أن تعيش مثل الخواجات في بيروت! إيه يا زمن!)) ابتسم الشاب بهدوء وهو يطالع وجه عمته، وبدا عليها مأسوراً بشخصيتها القوية، وقال ببحته التي لا تني تنحشر في أذني وبين أضلاعي: ((إيه، يا عمة،

نحن بخير، بيروت الآن في حالة طارئة، وستخرج منها معافاة بإذن الله، بيروت ستظل قوية.))

أجابت جدتي بحنق: ((حتى تطوف الدماء إلى الركب؟ نعم ربما.. أي والله)). هزت رأسها وراحت تتابع عملها في تقطيع قرون الفاصولياء.

وعلّق جدي بأسى مؤكداً حديث زوجته: ((لكن الجرح هذه المرة كبير وفظيع، فظيع، أستر يا رب)).

وأنا أتوه بين التعليقات وأمر الحصول على معلومات أكثر عن الشيخ صالح العلي! ينقطع شرودي وألحق بالشاب الذي توجه نحو الحاجز القصبي الذي يفصل المطبخ عن بقية الدار. وأبدى إعجابه الشديد حين عرف أن جدتي هي

التي صنعت أطباق القش الملونة وزينت أطرافها، ثم عُلّق عليها الكثير من الصور: وجوه العائلة من الراحلين والأحياء، كباراً وصغاراً، وبعض صور المعارف والجيران. استطاع الشاب أن يميز صورة أبيه وهو في بداية شبابه، وعلى الطبق الآخر كانت صور تحمل رسماً لمدينة طرطوس، جزيرة أرواد، قلعة المرقب، البحر، برج صافيتا. وكثيراً أيضاً من الصور، بطاقات المعايدة التي أرسلها والدي إلينا خلال السنين الماضيات، كلها صور من الأرجنتين، مدائن، قرى، آثار، بحر، شوارع وغيرها. وفي بعضها صور لعائلتي وإخوتي خلال رحلاتهم هناك.

همس لي الشاب بتأسٍ: ((لا بد أنك مشتاقة إليهم؟))

وكأنني تيبّست، ولم أجب، أحسست أن كلمة ((الاشتياق)) هذه لا معنى لها، وأن السنين تغير المشاعر، وتغيّم أشياء كثيرة، هذا ما اكتشفته فيما بعد، وأنا أفسر صمتي وعدم قناعتي بأي جواب، وبعد ذلك عرفت أيضاً بأننا نحن والسنين والغياب الذين نعطي للمفردات والأجوبة معانيها وتغيراتها، قيمتها أو زوالها!

بعد غداء ذلك اليوم، أخرج الشاب علبة متوسطة الحجم من حقيبته الصغيرة. مد يده لي قائلاً: ((هي لك، تعالي لأريك إياها)). جلست بفرح سري وارتباك واضح. فتح العلبة، ثم أخرج قطعاً صغيرة الحجم كثيرة، فهمت أنها لعبة تركيبية، إذ أن ألوانها تشابه تماماً ألوان الصورة على غلاف العلبة.

قال: ((هيا ركبي القطع وشكلي اللوحة لأرى شطارتك.)) علقت جدتي الجالسة بجانبي ترفو بعض جواربنا المثقوبة: ((نعم، هي (شاطرة) كثيراً، كما أنها الأولى في صفها، وتسبق جميع البنات والصبيان)) سربلني فرح هائل وأنا أسمع رأي جدتي بي ولأول مرة أيضاً.

حاولت التركيز، وقد ارتعش داخلي وفار حين لامست أصابع الشاب كفي ودون قصد منه. ورحت ألملم شتاتي على القطع المحيرة، كان يساعدني، قائلاً: ((.. هكذا تماماً، تعلمي أن تبدئي بالقطع ذات الألوان الموحدة، كوّني الفضاء أولاً والإطار ثم ستجدين الأمر سهلاً هنا في الداخل، هل فهمت؟ بل إن ذلك سيُفيدك في أشياء كثيرة فيما بعد، لعلك لن تفهمي قصدي الآن، لكنك ستذكرينه حتماً.))

وخز أحس به، إذ يتهمني بعدم الفهم! ابتلعت الإهانة وأنا أفكر أنه باستطاعتي فهم أي شيء، فلماذا يظن نفسه العارف فقط؟!

كانت القطع المركبة تعلن شيئاً فشيئاً عن الرسم المشابه على الغلاف، خضرة وزرقة أزهار، حيوانات أليفة، نهر، فراشات، بيت منعزل جميل، وعلى الضفة كان شاب وفتاة يجلسان على صخرة وقد تشابكت أصابعهما. حدقت بهما، أسخن، وأنا أراه وأراني، ويتدفق النهر وتطير الفراشات إلى الغيوم البيضاء في أعلى اللوحة. وتمتد ذراعة دون أي جرح أو دماء لتكون مطرحاً آمناً لي.

قال: ((سأرسل لك الكثير من هذه اللوحات إن أعجبتك، فأنا مغرم بتركيبها، ولعلني أعوض عجزي أما ما يحدث لإعادة تركيب ما تمزق وما تدمر، ليتني أفعل ذلك لاحقاً!)) نظرت إليه إذ أحسست أنه يحدث نفسه، ولأعترف أني لم أفهم ما عناه، لكني استطعت أن أتلمس إحساساً بالقهر في عينيه ووجهه وحركة أصابعه. وفكرت في عدد السنوات التي يزيدني بها، أحسسته كبيراً، وشارباه الكثيفان يوحيان بالرجولة.

قلت بأنني أحببتها، وقبل أن أسمع رده، لم أجدني إلا والسؤال يندلق مني: ((متى ستنتهي الحرب في لبنان؟)) لم يجب، وظل شارداً، بينما أصابعه تلامس الذراع والشاش.

نظر إلى الصور المعلقة تارة إلى (غيفارا) وأخرى إلى الشهداء وحطت على (الشيخ صالح العلي) قلت بارتباك: ((لقد كان مجاهداً، قاتل الفرنسيين في جبالنا، وليساعد بقية الثوار في باقي مناطق الوطن)). ثم توقفت وابتسمت! قال:

((أعرف ذلك، ولكن أريد أن تحكي لي كيف عاش، وكيف ناضل، وكيف مات؟)) قلت: ((لم ندرس ذلك في كتاب التاريخ)). وكنت بذلك أداري خيبة ابتسامتي! أجاب بهدوء وثقة: ((ما زالت صغيرة، ولكن تعلّمي أن تقرأي الكتب خارج البرامج المدرسية هي ليست كافية لتركيب حكاية مقنعة وسليمة، ربما ستفهمين هذا أكثر حين تكبرين!))

هي ذي إهانة للمرة الثانية! كأنما غضبٌ مرق فيّ، فأجبت بحدة: ((أنا كبيرة!)) ضحك وقال: ((طبعاً، طبعاً، لكن حين تكبرين أكثر)).

لم أستطع النظر في سواد عينيه المتدفقتين تتأملان وجهي. أشحت بنظري وابتعدت وأنا أشعر بالحنق لا أزال، ولم أصغ لجدتي التي طلبت إلي الجلوس لشرب الشاي، عادتنا اليومية بعد استيقاظ جدي من قيلولته القصيرة.

خرجت وأنا أتابع ظلي على الأرض الإسمنتية التي لمعتها جدتي بشدة هذا الصباح، كنت أرى ظلي مبهم الملامح، يتطاول حيناً ويتقزم حيناً آخر. ولم يكن الضوء يمارس لعبته بالمشاكسة حينها، إذ أن جدتي ردت الباب الغربي قليلاً لتحجب حرارة الشمس التي بدت تنحدر في طريقها نحو البحر البعيد.

دخلت، وخرجت، آلاف المرات مررت وأنا أتابع ظلي وآلاف المرات حاولت تحديد ملامحي، وأيضاً ظل الذي وقف أمام (الساموك)، وأمام الأطباق والصور، مشيراً بيساره ويمناه مربوطة بالشاش. آلاف المرات عاد كلامه، وأنا أقبع مع الكتب التي كنت أستعيرها من الأقارب والمعارف، والقليل الذي استطعت شراءه خلسة عن جدتي الحريصة على مصروفنا وأموال أبي: ((الأمانة)) كما تردد دائماً!

آلاف المرات فككت اللوحة العتيقة ذاتها، بعثرت النهر والغيوم، طيرت الفراشات أبعدت الخراف عن العشب، نسفت البيت، فككت تشابك أصابع الفتاة والشاب، أزحت الصخرة من تحتهما أغوص بهما في الماء، غضبت أنه لم ينتبه إلي، وأنه لم يرسل لي غير تلك اللوحة، تأججت الصورة المشتتة، اضطرب الحنق، وأعدت تجميعها، ثم ألجأ إلى قص بعض صور أهلي وإخوتي، أباعد بين الوجوه، أضيّعها وأحياناً أعيد إلصاقها، وأخرى أتركها مفككة تائهة، أمزق المدن والشوارع، رحلاتهم والتصاقهم، أمزق دموعي وألمي، وأتلفع بدفء حضن جدتي، بل إني صرت أحضنها أنا، ألملم ضعفها، وجسدها الهزيل، كآباتها، وأحزانها بعد رحيل جدي المباغت المفجع، وحده (الساموك) كان يسند ظهري في ليالي وحدتي وانتظاري، وأقلب صفحات الكتب التي أضعها على ركبتي، يحضرون جميعهم: الشيخ صالح العلي، غيفارا، شهداء أيار، شهداء الشهور والسنين كلهم! وجراح الأوطان، والأحلام، نزف بيروت الذي لا يزال، نزف المجازر التي لم تنته بعد، نزف ليالي جدتي، ونزف حنيني إلى عائلة!

ويعود في جرحه المتخثر الأسود، قهر عينيه وهو يحلم بتركيب الشمل الممزق، أفهم أجل، وأفهم أكثر، لم تكفني لوحة تركيبية واحدة، فاقتنيت الكثير منها، لم تهدئ من نزفي، فأروح أدلقه على دفاتر الرسم المخبأة وعلى أصابعي الملطخة بالألوان والأيام والانتظار، بالخوف والحلم الذي يظل قطعة هاربة في لوحتي التركيبية، خواء يوشي زوايا الأطر والفضاءات التي أمعن في ترتيبها أولاً، كما نصحني في ذلك اليوم العتيق، لكني كثيراً ما كنت أضيع بين التركيز على الداخل في الوسط أو على الأطراف، يتناثر توهاني، يتعتق في كل المساءات، إلى أن كان ذلك المساء: وكانت الساعة تشير إلى الثامنة مساء، موعد نشرة الأخبار التي أشاهدها يومياً في التلفاز الصغير الملون الذي دخل منذ زمن قريب إلى قريتنا. كان الباب الغربي مشرعاً، يحمل قطعة من السماء الصافية، وهلالاً صغيراً ينساب ببطء شديد نحو البحر بعيداً وراء السهول والجبال، وكانت جدتي تلملم الصحون، ترتبها على الرفوف المكدسة أوانٍ ونظافة، وأوجاع زمن عتيق لا يروح أو يتفكك أو يتبدد!

أجفل إذا يباغتني صوتها، فتطير الألوان والرسم، تنفلت الريشة من يدي، أبعد أوراقي، لأتجه صوب الباب المفتوح، وأرى الضيف القادم، صامتاً كان، واقفاً يغيّب وجه الهلال! كان ابن عمي الذي تربطني به سنون وأخوّة. كدت أرحب به وأدعوه للدخول، سمّرني وجهه المسود، وجموده الفظيع، ظل واقفاً بالباب وهو يمدّ لي يده برسالة مفتوحة،

بأصابع مرتجفة أحملها، وأدخل، فيدخل

ورائي. أفتح الورقة المطوية بعد أن تأكدت من العنوان أن الرسالة ليست لي ولا من أهلي، وإنما لابن عمي هذا. وتنط عيناي ما بين عينيه الضبابيتي المعاني، وما بين السطور، أقرأ، وأشهق، وجدتي التي انهارت بجذعها تقتعد الأرض العارية، تحثني أن أقرأ ببطء أكثر، وكان صوتي المرتجف يعلن:

((أنه انفجر في بيروت، وبالكاد تعرفوا على جثته أو بقية الجثة، وما وجدوه جزءاً من صدره، وجيب قميصه الذي يحمل بطاقته الشخصية، وكيف أنه كان يسير آمناً، وفجأة تقصقص أشلاء طارت في الفضاء، تناثرت، وقرأت أيضاً: أن الحرب تجيد تمزيق اللوحة، ودون تسلية أو أي مزاح أبيض أو أسود، تشتت القطع وتضيّعها!))





الإيغال في الزمن الموحش

قصص: حسين المناصرة

(1) الإيغال في الزمن الموحش

تكتكت بحذر أعقاب الأحذية المستوردة فوق بقايا الحجارة المرصوفة على الطين الأحمر في الشتاء الحزين.. ها هم يقرعون النافذة المغلقة بلا إحكام.. ثلاثة يقفون بأسلحتهم على الباب الخشبي المنهك بالندى ورذاذ المطر.. هل يفتح النافذة أم الباب؟ سؤال حير الجندي الغريب المنتمي إلى عالم الديسكو وقصات المارينز.. الوشاية تقول: إنه ينام هنا، والقارعون لصمته يقرعون النافذة المجاورة للباب، يفتحها كشق التمرة، يتأكد من الطارقين.. يهرب من النافذة الخلفية المتدلية من سطح السقيفة النائمة على بقايا الأطلال المنحدرة منذ خمسين عاماً، هي هذا الزمن الموحش الذي يجعل الناس يفرون بجلودهم خوف الفناء..

بقايا موقد.. بقايا عتبات... بقايا زير تعفن.. بقايا حجارة ممتلئة بذكريات الصبا وخرابيش الدجاج لأطفال لم يتقنوا رسم الحروف..

ستة عشر جندياً يقفون على الزوايا مصوبين البنادق إلى النافذتين الجداريتين والباب الوحيد.. هنا سيموت إذا بدرت منه أية علامة من علامات المقاومة والتمرد.. ثلاث سنوات يخططون لهذه اللحظة.. كان بارعاً في اصطيادهم عندما ينفردون... هاهم عشرون أو ثلاثون وربما خمسون جاؤوا ليصطادوا واحداً..

ربما تجدون معه بعض العشاق.. أو امرأته المنسلة إليه في العتمة.. أو طفلاً من أطفاله الخمسة.. أو أمه المحدودبة إليه على حمار أنيس.. ربما تجدون بحوزته قنبلة يدوية من أسلحتكم المباعة بالسوق السوداء، وبندقية قديمة ألمانية، وخنجراً يمنياً، وكوفية زرقاء مطرزة بألوان الوطن!!

ربما لا تجدونه عندما تكسرون الباب والنافذتين، كيف عرف أنكم أنتم؟! فتح مسامات الجدران، نظر من خلالها إلى أشباحكم، وعرف أنكم أنتم المرتعبون!! حينها لن يتفاجأ.

لماذا لم يفجر نفسه بالسقيفة وبكم؟! ربما تجدون ما هو أكثر رعباً مما أنتم فيه.. قد تجدونه فوق رؤوسكم من كل الجهات يفجر بكم القنابل ومعه عشرة رجال.. كان عليكم أن تحتاطوا لمثل هذا الأمر، وتتوقعوا أن تكون تحت السقيفة أنفاق تطيح به إلى البعيد، فيعود إليكم محاصِراً..

أقترح عليكم أن تفجروا المكان كله.. وننهي الحكاية!!

لكن هذا الضابط يريد أن يتلاعب به حياً؛ يخلع أظافره، رموشه، عينيه، أذنيه، لسانه.. وحينها يروي غليله؛ فيقتله خنقاً!!

كسروا الباب والنافذتين، حفروا أرضية السقيفة.. نظروا في كل الجهات والمدى..

غير معقول ألا يكون هنا..

هاجس روحاني قال له قبيل تلك اللحظة: قم الآن، اصعد إلى السطح، راقب الفضاء.. كان يشعر بهم قادمين إليه..

انتظرهم حتى شربوا اليأس.. رمى إليهم أربع قنابل في كل الجهات، معركة قامت لنصف دقيقة.. ماتت منهم وجوه عابسة.. وجهه الوحيد الذي يبتسم في حالة الموت.. وهم يوغلون في الزمن الموحش غرباء منتنين؛ جاءوا من بارات الليل ليموتوا هنا بلا ثمن!!

(2) الجنوب..

"الجنوب الجنوب الجنوب"

ترن هذه الكلمات في رأسه كناقوس علّق في رقبة جمل هائج!! كيف يتمكن من السباحة في بحر من الرمال لا يعرف له نهاية؟! هل بإمكانه أن يصل إلى هناك بعد شهرين من المسير المتواصل، فيخبر ذلك الفلاح العجوز أن الكارثة أو الزلازل على وشك الانفجار؟ هذا إذا وجده حياً!! في المرة الأخيرة التي رآه قبل عامين، قال له العجوز: "إذا حضرت المرة القادمة لا تنس أن تقرأ الفاتحة على روحي في كل هذه القبور الشاسعة"!! حينها قال له:

"لا تفكر كثيراً بالموت، فأنا إن وصلت إلى الشمال سالماً، فبإمكاني حينها ألا أفكر بالعودة إلى هنا!! هذا إذا نجوت ووصلت إلى هناك!! ربما عليك أنت أن تبقى سيداً هنا لتزرع وتحصد من الفراغ وإلى الفراغ، حتى بعد أن تموت"!!

ها هو الآن يفكر بالعودة بعد أن علم بموجة المستعمرين الجدد العازمين على أن يذهبوا إلى هناك بالذات ويزلزلوا التاريخ كله.. العجوز المسكين لا يملك قدرة تحرك ساكناً إن بقي حياً، وأولئك المترحلون لديه يميلون حيث مالت الريح.. بقايا قديمة تكرس ولاءها لكل الغزاة.. وهو شيخ عجوز يقص حكايات التاريخ كلها من غير أن يعرف القراءة والكتابة، كما أن المذياع قد حرِّم عليه.. ها هم قادمون من الفراغ ليمسحوا بقايا العجوز والتاريخ... ويكتبوا خرافة تاريخهم المزور..

فجأة وجد نفسه يخرج من حلمه.. كابوسه.. يجد نفسه مكبلاً بالحديد، يهجم عليه أحدهم بوجهه الأصفر الغريب.. يردد بعربية مكسرة: "ستعرف من يضحك في النهاية"..

كان يدرك أن الضحك مسألة نسبية.. لكنه يعرف يقيناً عندما غسلوه ببصاقهم المشبع بالتبغ والخمور والفيروسات أن هذا الوطن لن يتسع لهم أبداً.. وأن مصيرهم إلى الفراغ.. وأن العجوز لم يكن يزرع الفراغ بالفراغ كما تهيأ له يوماً!!.

(3) أربعة مشاهد

الأول / تلفازي...

الزقاق يختنق بالأرجل والملابس العتيقة.. البرودة تلتهم الوجوه المدعوكة برغوة أحزان الشتاء ورؤوس السنين. خارطة مشوهة لفئران داكنة تموج بها الخوازيق البالية..

امرأة حبلى، تحمل طفلاً تتسول فُتاتَ الأشياء..

طفل منكوش الرأس، يبيع بقايا تبغ رديء.. ومستكة..

بائع محدودب يبيع الأحذية المنتنة..

شرطي "على البركة" يشعل سيجارته..

بائع "الهريسة" العجوز يأكل وجه امرأة يخطو مبتسماً..

مجلات قديمة سخيفة، يبيعها مساعد الحلاق..

رجل يتلطف الناس، انقطعت رجله اليمنى..

فتاة غجرية بثوب رث، تفتح الكف لرجل يلبس طربوشاً..

برميل نفايات معجون بدهون لعاب قطط أواخر الليل..

صرة غريبة.. يعبث بها.. يراقبه الآخرون بشراهة.. صوت انفجار رهيب.. جثث تتسطح في كل مكان.. طفل يصرخ.. جسد يتراخى.. رجل يشرب خمراً.. يتعرى.. يبصق كرشه في الشارع.. أصوات بعيدة لزوامير الخطر..

المذياع يهذي: "المعارضة هي المسئولة عن الحادث"..

بيان المعارضة: "الأنظمة هي المسئولة عن الحادث"..

الثاني / واقعي...

نظر الجزار إلى الخراف، وهو يأكل شفتيه المتورمتين.. يكمش الخروف الأول كمشة البرسيم الناشف..

يمسكه الجزار من عنقه، يغطِّس وجهه في سطل الماء، يشرِّبه مرغماً، يرفعه، يمسكه اثنان، وآخر يحمل "الكلاّب".. يبطحان الخروف على الأرض.. "ماء ماء ماء".. يحز رقبته، يتدفق نهر الدم الحار... يتخثر تدريجياً..

الخراف الثلاثة الأخرى تنظر في المدى.. تتكسر النظرات المتناثرة.. فضاء اللون الأصفر.. آلاف علامات التعجب، الاستنكار، الشجب، الاستهجان.. عيون الخراف تبدو مستسلمة!!.. ثم..

خروف قال: ماء ماء..

خروف آخر شم عن بعد مؤخرة الخروف المسطح على الأرض، فهز رأسه..

خروف ثالث نطح الجدار فانكسر قرنه..

نعجة تغيب في قسم "الحريم"، تخيط دموعها مرثية..

هذا هو!!

الشقاء في السكاكين يقطع اللحوم في القرابين.. ولا يحطم الصنم..!!

الثالث / فانتازي...

وجه يستبيح الوجوه كلها.. أرض خصيـ يـ يـ يبه.. وجوع أخرس.. آمال تتهاوى.. أقلام تتبطر في التهام المدائح.. أناس يولدون من رحم الخوف، ثراؤهم التصفيق والمبالغة فيه.. أغان عاطفية ورسمية تتبطبط من التخمة.. نشرات أخبار تملى بالخراب والأضاحي.. لجان فوق لجان تحت لجان.. احتفالات بالهزائم، آسف، بالتواريخ الكثيرة..

أمن و"جزمة" وبصقة وملف أحمر وكاتب قصيدة.. علوم وفنون وأوراق رسمية ووظائف بيروقراطية.. ولادة وموت ونفاية... صدقة وسرقة ودعاية للصابون الرخيص.. خطبة عصماء ورأي في الجريدة الرسمية ومقرر في الجامعة.. مائة وجه كبير وبقية الوجوه صغيرة..

أناس يخطبون بحرارة... وأناس يصفقون بحرارة.. وأناس يتوشوشون ببرودة..

وجه كبير منذ الولادة.. يبقى.. يموت.. يتجدد بالوراثة..

وجه صغير منذ الولادة.. يبقى.. يموت.. يتجدد بالوراثة..

وجه يخطب.. ووجوه تصفق.. وولائم كثيرة..

الرابع/ حكاية لم تعد تهمني

كنت ماشياً إلى البقالة..

خرج ضخم الجثة من البوابة الفارهة

صفعني

صوب المسدس إلى رأسي

حملوني إلى الشرطة.

التهمة:-زقر الحجارة على البيوت الآمنة.

-انتهاك أعراض الآخرين.

-التعدي على الجيرة

العقاب: السجن لمدة شهر على ذمة التحقيق!!

(4) التواشج

شارع المدينة العام مزروع بفوضوية الأجساد البشرية الواقفة تترقب بحذر نهاية المشهد..

تتلاصق ثيابهم، تنظر عيونهم بارتعاب وشفقة إلى العمارة البيضاء الشاهقة المشرفة، تمر اللحظات موتورة، تكاد تتفجر..

من كل الجهات توقفت حركة السير، كأن أوردة المدينة شلت في تلك اللحظة البائسة الرهيبة..

فتاة كأنها جميلة بوجه طفولي، تزيح عن وجهها الستارة، تظهر في النافذة المترفة كصورة شبه عارية، تمسك بطرف دفة النافذة بقلق وتوتر.. قطة برية هجمت عليها عشرات النمور..

توشك أن تقفز إلى الشارع الإسفلتي المختنق بالمارة الذين تجمهروا في ثوان.. تتقافز أصواتهم بحذر وترقب داعية بالسترة للفتاة شبه العارية..

بعض الرجال أمسكوا بأطراف ملابسهم؛ لعل حجورهم تستقبل حجمها المحدود إن قررت أن تنتحر..

هذا الموقف الرجولي النابع من أناس بسطاء تحديداً، هو الذي جعل الفتاة تتأمل ملياً جدوى انتحارها بين أيدي المرتصين عند قاع العمارة.. كأنها تستثير داخلها: أتقفز إلى الحشد الهائل من الناس، حيث يمكن إنقاذها.. أم تتراجع لتفكر بطريقة أضمن للانتحار فيما بعد..

تنظر بين الفينة والأخرى إلى خلفها، كأن بعضهم يقف وراءها، لا يكاد يجرؤ أن يتقدم، ليمسك بتلابيبها، فينقذها..

لم تكن هناك أصوات صادرة من الأعلى، تصل إلى الناس المتجمهرين في الأسفل، إذ النافذة تقبع في الطابق

العاشر أو ربما أقل.. فقط نظراتها إلى الشارع، إلى الخلف.. مخيفة وحشية..

ربما هناك كلام يخرج من بين شفتيها، كما يتصور الناس.. تتكلم مع من خلفها، دون أن تصدر عنها نغمات واضحة..

لحظات سريعة.. رعدت الصرخة المدوية.. طارت من النافذة- كطير أصابته رصاصة لئيمة- تسيل إلى الأسفل.. تقافز الناس المتجمهرون تحت النافذة بفطرية عفوية خوفاً من كسر رقابهم فيما لو سقطت عليها.. أشاحوا بوجوههم عن المنظر المرعب الذي صك الشارع.. امتلأت النافذة العلوية بالوجوه التي تنظر إلى الأسفل.. صارت الفتاة جثة مقطعة إرباً..

الناس ينظرون برعب إلى الجثة.. بتقزز إلى النافذة العلوية.. يغادرون..

نساء كثيرات، حوامل وعذارى، بدأن بإرباك يتراكضن إلى الزوايا ليفرغن ما في أمعائهن..

طفل صغير.. كأنه يحلق في المنظر.. ربما يتصور جسد المرأة دمية سقطت من الأعلى.. حشد مغبر بالوجوه العسكرية يبعد الناس.. يلملمون الأجزاء اللحمية المتناثرة..

تساؤلات كثيرة تناثرت، تقول: ما الحكاية؟ ومن تكون تلك المرأة..

ولأنها شبه عارية.. ساقطة من العمارة المترفة.. علكوا فضيحة منتنة.. غدوا يتواشجون في مضغ الحكاية..

❑❑❑

الوحام

قصة: مالك صقُّور

ما إن وطئتْ قدَمُهُ أرضَ مكةَ، حتى خرّ ساجداً، مُعفراً جبينَه، مقبلاً ترابها المقدس.

أحسَ بسعادة، لا قبلَها ولا بعدَها سعادةٌ... سعادةٌ غامرةٌ تسربلهُ، هو غيرُ قادرٍ على وصفها، أو التعبيرِ عنها.

سَحَابةٌ زرقاء- بيضاءُ تحملُهُ في فضاء لا متناه، يفضي إلى برزخٍ رائعٍ بهيجٍ. فيضُ فرحٍ، يثلجُ الصدرَ، ينعشُ النفسَ، يبهجُ القلب، أحس أنه خفيفٌ كما ريشة، وهو الذي بثقلِ فيلٍ.

الحمد لك يا ربُ

والشكر للسيدة الوالدة، التي حضّته، ودفعته كي يؤدي فريضة الحج. فهو لم يعتقد أنه سيكون سعيداً، بهذا المقدار. ولم يتوقعْ هذه الفرحة الفياضة التي تغمر الروح، وتزكي العقل، وتجعل الجسد خفيفاً.

الحمد لك يا رب.

والشكر للسيدة والدته. إنه في الديار المقدسة، إنه في مكة، هذا هو المسجد الحرام، وها هي ذي الكعبة. نعم، هذا هو البيتُ العتيقُ..

وها هو ذا، قد جاءَ ليغتسل من ذنوبه، ويتطهر من آثامه.

شعوره بهذه السعادة الغامرة، وإحساسه بهذه الراحة النفسية جعلاه على يقين تام، بأنه سيعود نظيفاً، كيوم ولدته أمه. وبدا متلهفاً للغد، حيث سيطوف حول الكعبة. وسيلمسُ الحجر الأسود، الذي سيشهدُ له يوم القيامة. وسيعود طاهراً، تائباً، وحجتُه بإذن الله، مقبولة.

في غمرة هذه السعادة السماوية التي هبطت عليه، قررّ أن لا ينامَ. فكيف ينامُ، وهو قريبٌ من الكعبة، وهو في المسجد الحرام- هو في بيت الله. لذا، قرر أن يبقى قائماً يصلي.. قرر أن يقضي الليل راكعاً ساجداً، متضرعاً، متوسلاً، فهو في الحضرة القدسية.

وأبوابُ السماء مفتوحةٌ. لهذا كله. يجب أن لا يغمض له جفنٌ، حتى موعد الطواف. فالثوابُ على قدر المشقة.

لكن في الهزيع الأخير من الليل، سطا عليه النومُ. والنومُ سلطان. وسرقته غفوةٌ... لحظة، لحظات. أو دقائق قليلة... واستيقظ مذعوراً. لقد انطفأت سعادته....

رأى في المنام. لا، هذا ليس مناماً. إنها رؤيةٌ صادقةٌ... رأى نفسه يطوف حولَ الكعبة: طوفانٌ أبيضُ من البشر يموج هائجاً حولَ الكعبة. ملايينُ الأصوات تشقُ عنانَ الفضاء إلى السماء السابعة:

"لبيك اللهم لبيك..." وهو يرخي بثقله، كلَّ ثقله متجهاً إلى الحجر الأسود. لكنه رغمَ محاولاته المضنية المستميتة، يجد نفسه بعيداً في الطرف الآخر. كأن قوةً نابذةً، تقذفُهُ بعيداً. وينتفض فجأة... إذ يرى بأمِّ عينيه أجيراً له، يرى الراعي

حسيّون، يسبقُهُ إلى الحجر الأسود. والناسُ تشق لـه طريقاً... وبهدوء بكل هدوء يقترب الراعي من الحجر الأسود، ولا أحد يزاحمه، فيلمسُ الحجر، لا بل ويقبله، ويرفع يديه مبتهلاً إلى السماء...

استيقظ مرعوباً... والذعرُ استبدَ به.

لقد انطفأتْ سعادته. غاضت فرحتُهُ، غمامةٌ سوداءُ أحاطت به، وأثقلت تعتم القلب.

لماذا يا ربي، لماذا؟

الأجيرُ – الحقيرُ، الراعي حسيّون.. يسبقه إلى الحج. ويفوز بلمس الحجر الأسود، وتقبيلـه، والراعي يتقدمه بخطواتٍ، غير مكترث بسيده، ولا يأبهُ له، ولا يراه حتى... وهو يغدو منبوذاً...

لماذا يا ربي، لماذا؟

لو كان غيرَ هذا الراعي الوضيعِ، ربما لم يحزنْ، ولم يكترث. ولكن هذا الراعي بالذات، حسيّون.. كبرَ عليه الأمر.

"أنا سليمان بيك. سيدُ سهلِ عكار المطلق– بشقيه اللبناني– السوري... أنا، الذي أوامرُهُ، تنفذ من صافيتا شمالاً، حتى بيروت جنوباً.

لماذا يا ربي، لماذا؟

"ثلاثَ مراتٍ يغفو، ثلاثَ مراتٍ يستيقظ مذعوراً، فالمشهد ذاته.. إذن، الرؤيا صادقةٌ، أمهُ، السيدة الكبيرة، كذلك صادقةٌ...

أمه، الستُ الكبيرة، هي التي نقلّت له بغضَ الفلاحين والمرابعين، والأجراء، والرعيان. وهم بدورهم أقنعوا القلبَ الطيب والدته، أن تجرؤ لتقول له:

–يا سليمانُ، كان أبوك ظالماً، وكان جدُك ظالماً أيضاً. ولكن يهمني أمرُك أنت.. وهؤلاء بشرٌ، مخلوقاتُ الله.

يا سليمانُ: انقلبت الفاتحةُ عندهم هكذا: "بشرِ القاتلَ بالقتل والزاني بالفقر، وديارُ الظالمين بعدَ حين خرابُ".

–أنا، بيك، ورثتُها عن سابعِ جدٍ، وهؤلاء الرعاعُ، طامعون، كلابٌ، هؤلاء عبيدٌ، وليسوا بشراً... صفرُ الوجوه، إذا ما ظلمتهم ظَلَموا...

–هؤلاء عبيدُ الله، يا سليمانُ، وليسوا عبيدكَ... اسمع يا سليمانُ... إن الله يُمهلُ ولا يهمل. وكفاك ظلماً...

–أنا سليمان بك وهذه الأراضي كلها لي، وهم يعيشون بأرزاقي، وينهبون خيراتي، لحمُ أكتافهم من فضلة خيري.

–الفضل لله يا سليمان. ولولاهم– لما كنت أنت بيك..

وإني أنصحك أن تتركَ، الراعي حسيون الطيب.

–نعم، نعم، سأفعل.. وفي سره قال:

–ماذا لو عرفت يا أمي ماذا جرى بيننا، قبل مغادرتي للحج:

[كان غروباً، وكان على فرسه– الزرقاء– الأصلية، التي ربحت السباقَ في بيروتَ قبل أيام.. وكان يتفقد مزروعاته، ومواشيه، وكان يحس بنشوة عز طاغيةٍ. وإذا بالراعي حسّيون على رأس القطيع متجهاً إلى الإسطبل.

–أين الكبشُ– المرياعُ، يا حسّيون؟

-الكبشُ نفقَ يا بيك..

-وكيف نفقَ يا حسّيون؟!

-لا أعرف، ربما، أفعى، يا بيك... وربما...

لم يدْعهُ يكمل كلامه، بل غافله وساطهُ بخيزرانة لينةٍ، لتطاله من كتفه اليمنى حتى وركه الأيسر.

لم يصرخْ حسّيون..

لكنه شعر أن قلبه انتزع من أحشائه.. سيخُ ثلجٍ في البداية، تحول بسرعة الومضِ إلى سيخٍ حامٍ وقد انتزع اللحم من ظهره. فأمسك حسيون بلجام الأصيلة وجذبها شاداً إلى الأسفل فنخّت الفرس على أربع محمحمة، وسقط البيك أرضاً. وها هي جزمة الراعي تطأ رقبة البيك....

-سأذبحُك بنعلي.. يا كلبُ..

-انتظر يا حسّيون... سأعفو عنك، وأجعلك غنياً لولد ولدْك.. إن كتمت السر.

-أي سرٍ؟

-ما جرى بيننا.

-قل يا بيك، أتريد أن أسمع منك، أي سر؟!

-أنت تعرف

-قل. وضغط على رقبته.

-اكتم، إني سقطت عن الفرس.

-وماذا أيضاً: أريد أن أسمَعها منك

-اكتم، أنك دعستَ على رقبتي.

-قم، يا نذلُ، مع أني لا أصدقك. وأمسك بتلابيب البك:

اسمع يا بيك: اسمع يا سليمان، يا بيك.

(التالتة فالتة) وهذه هي المرة الثالثة.

وأنا عنك عفوتُ. لو كانت "المرتينة"

معك، قتلتني. لذلك، لن تراني بعد الآن.

-اسمع يا حسّيون. فعلاً، لو كانت معي (البارودة) لفرّغت في صدرك ألفَ طلقةٍ. لكن.. اكتم بسر. ولا ترحلْ..]

استرجع البيك هذا المشهد، وقال، كم كنتِ صادقةً يا أمي، عندما قلت، اترك حسيّون بحاله، حاصرِ الفأر يعضّكَ..

ولكن، ما شأن حسيون في هذا كله الآن.. الراعي الوضيعُ، لا يصلي، ولا يصوم، ولا يدفع زكاة، حتى، ولا ينوي أن يحج، فكيف سبقني إلى الكعبة، إلى الحجر الأسود، أكاد أن أجن، يا ربي..

لماذا يا ربي لماذا؟

لقد انطفأت سعادتُه، غاضت فرحته، وفقد حماسته للطواف..

وبقي كالمجنونِ يردد: حسيّون الكلب، حسيّون.. الأجير الحقير.. حسيّون؟!!

* * *

في أثناء ذلك، وعلى بعد آلاف الكيلو مترات، كان حسيون يرتعُ وقتَ القيلولة.. ترك القطيع بعيداً، وجاء (المخاضةَ) المهجورة المؤدية إلى قرية (البيرة) واسترخى تحت الصفصافة الحانية من كل الجهات. فبات يرى، ولا يُرى، وفي رأسه، فكرةٌ واحدةٌ: الهربُ من بطشِ البيك:

"سعركَ يا حسّيون، طلقةٌ واحدةٌ. فهذا الطاغية الذي ذهب للحج، لن ينسى أني دستُ على رقبته، ربما يعلقك يا حسّيون من رقبتكَ، أو من رجليك، ويجعلك عبرةً، لكل البشر. هذا غدارٌ، يا حسّيون، وتذكر كلّ عامٍ يقتل قتيلاً. وأكثر.. انجُ بنفسك، يا حسّيون، والبيكُ، الآن، بعيدٌ من هنا يتباركُ بالكعبة ليغسلَ ذنوبه، ولو أنه غطس بالنهر المقدس ألف مرةٍ، وحج ألف مرةٍ، لن يغفرَ الله لأناسٍ كهؤلاء، انجُ بنفسكَ يا حسّيون..، اهرب. فمن أنت تجاه سطوة البيك وقدراته،.. من أنت؟!

أبوك كان أجيراً، عند أبيه، ثم عنده، وأنت يا حسّيون، بقوة بغلٍ، أيضاً عنده،.. ولا يُعرف لك عملٌ محدد.. راعي، وأجير، ومرابع، وابن كلب، هات علفاً، يا حسّيون، اذهب، للحصاد، يا حسيون، خذ ماءً، اذهب للفلاحة، هات حطباً، اسرح بالقطيع، اربط الجاموسَ، روّض المهرةَ، اكنس البيدر، هيء المعالفَ.

انج بنفسك، يا حسيّون، قبل أن يرجع.. فلن تفلتَ من قبضتهِ.. يا حسيون..

حسّيون!!! ستبقىحسّيون، ولو صار عمرك تسعين عاماً، ستبقى حسّيون.

لا أنت، حسن، ولا حسين، ولا حسون حتى، أنت حسّيون وَبسْ..

من خمس سنوات أجبركَ على قص شاربيك... كان في عرسِ ابن أخيه، وكان كلُ (البيكاوات) من منطقة (الهرمل) حتى جردِ سوريا. ولكي يتباهى بفرسه الزرقاء وكانت مهرةً، قال لك، اليومُ يومك، يا حسيّون، يومها بيّضت له وجهه، وكنت خيالاً، والزرقاء أنت روضتها، وسبقتهم بالطراد جميعاً، ثم قال لك، انزل للدبكة، وأرني، يا حسيون.

ولأول مرة تلبسُ الشروال والزنار والقميص الحرير الزم عند الرقبة، أمُه، هي التي أعطتك الشروال والزنار والقميص الحرير، ومسكت على الأول في صف الدبكة ودار المسرحَ، وعلا صوت "عبد الله الريس" شوباش لراعي الأول، مرة ومرة ومرة، وكنت تسرق نظرةً من البيك الذي يتصدر المرسح، ونظرةً من سعدى، ورأيت زلمَتُه، يقترب منه يهمسُ في أذنه. حالاً، توقف الطبلُ، والمزمارُ، وجاءك المشوبشُ ذاتُه.

–كلّم البيك.

–نعم يا بيك، وأنت تمسحُ العرقَ.

–قصَ شاربيك، يا حسيون.

–وليش يا بيك؟!

–فقال زلمتُه بوقاحةٍ: ومن يسألِ البيكَ، يا حسيون؟ لماذا؟! ألا تعرف، أنه لا يجوزُ أن تقلدَ البيك...

كانت الشواربُ موضةً للرجال. وكان شارباه معقوفين إلى الأعلى، وعلى كل فردةٍ يقف صقرٌ.

وكان شارباك أجملَ وأبهى..

حرموك العرسَ والدبكةَ وحلقتَ شاربيك، وغطيت وجهكَ شهوراً، كي لا يراك أحد. يومها، عطفت عليك السيدةُ الكبيرة،

–لا تهتم، يا حسّيون، أنا أعوضَ لك.

السيدة الكبيرة تحبُكَ. ولكن كيف يا حسيون تحبك!! وقبل ثلاثة أشهر، وعندما نويت، أن تتزوجَ من سعدى،

اغتصبها عنوةً، وجعلها في حظيرةِ الخدّاماتِ، وقال علناً "وما ملكت أيمانكم" ثم زوّجها في قرية مجاورةٍ من فلاحٍ معتوهٍ فقير ما لبث أن مات.. وكيف مات؟!

اهرب يا حسيون، وانجُ بنفسك، بعد الحادثة الأخيرة، سيقتلك، هو قال: لا، ولكنه سيعود وسيقتلك..."

وفجأة، سمع وقع أقدامٍ على حصى النهر. نهض ونظر من بين أغصان الصفصافة، وإذ بسعدى، سعدى، حبيبته بذاتها، بشحمها، ولحمها... سعدى، تمشي وتلتفت يميناً وشمالاً، تحمل بيدها صرّةً، كما أم تحمل رضيعاً مريضاً.

–إن جئت تخفي عارَكِ، يا سعدى، سأطمركِ فوق السقطِ المجهض.. هكذا تخيّل، وهكذا حدّث نفسهُ. وتوثب مثل نمرٍ، يراقبُ، ماذا ستفعلُ سعدى.. فكّت سعدى الصرّة.. ويا لهول المفاجأة، ويا لهول ما رأى.. كان قطاً مذبوحاً. جمد في مكانه وصعقته المفاجأة: "قط مذبوح!! ما هذا!"..

ثم سحبت سكيناً وراحت تسلخ جلدَهُ... هنا لم يتمالكْ أعصابهُ، فصرخ بها:

–ما هذا يا سعدى؟!

جفلت المرأةُ، سقطت السكينُ من يدها، هربَ الدمُ من وجهها، كاد أن يغمى عليها. أنلجم لسانها.

فنهض متجهاً إليها..

–ما هذا يا سعدى؟!

سبقتها دموعُها.. ثم قالت:

–كما ترى.. إني في الوحامِ يا حسيون..

–ماذا قلت!!

–إني أتوحمُ، زوجي مات، كما تعرف، ولا أهلَ له، ولا لي. وإني أتوحم باللحمة. وليس لدي شيءٌ، فكما ترى...

–لعينيك يا سعدى، لعينيك..

أخ يا سعدى، إذن، مات أبي بالوحام وأمي كذلك. والجميعُ يتوحمُ على اللحمة.

اليوم، الوقفة– وقفة عيد الأضحى يا سعدى، اليوم الوقفة، وسيدنا، البيك، يقف، هناك، يضحي، هناك... وأنا سأضحي من أجلك هنا، ولعينيك يا سعدى... غداً العيد، والرجالُ، يتلمظون، ولا أحد يجرؤ على شيء، انظري، البرية تعج بالجِمال والجاموسِ، والبقرِ والأغنامِ. وغداً العيد.. حتى اللصوص لا يجرؤون أن يذبحوه. ويتلمظون وكلهم في وحامٍ أبدي.

لعينيك يا سعدى...

وخفة نمرٍ، أتى بكبشٍ.

–اجمعي حطباً، يا سعدى، هاتي حطباً كثيراً،

كبش، اثنان، ثلاثة، القطيع جاهز.. وليكن الطوفان...

لعينيك يا سعدى.

ولكن قولي لي! أنت واحدة تَحمين، وماذا إذا وحمت كل النساء، وماذا إذا ضيعتنا كلها وحمت؟

وماذا...

وماذا إذا وحم كلُ الناس؟!!..

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتــحاد الكـتّاب العرب

قلعة تارا

قصص...د.

أمجد توفيق

عندما كان الرجال

"حريماً" للسيدة!!

قصة: فاطمة يوسف العلي

من مسافة شاسعة جداً.. سمعت صوتها كأنها على بعد خطوات..

تلفت حولي.. لم أجد من يحادثني.. رحت أحدّق.. كانت تجلس أمام الكهف، إنها زعيمة.. مساحات بيضاء تحدد الصدر، تعلوه كرتان من القشدة، وثمرة التوت مغروسة في قمة الكرة.. تلتمع بالعسل.

إنني أرى حركة فمها رغم البُعد الشاسع. زاد عجبي.. إذا كان معي ميكروفون بهذه الدرجة من الحساسية، فكيف صارت عيني قادرة على اكتشاف المنظر من هذه المسافة الطويلة؟!

عادت تقول: لا تخافي المطر.. اقبلي.. عرفت أنها تقصدني. طويت المظلة.. قلت لها، وعندي أمل أن تسمعني كما أسمعها: أنا خائفة!!

كَبَحْتُ الكلمة الأخيرة، كنت سأقول أنا خائفة منك!! لابد أنّها تملك حساسية مدهشة، عرَفت ما كنت سأقول. نهضت. ظهرت: ساقاها رفيعتان.. ترتفعان حتى تصلا إلى موضع الاستدارة فيحدث اندماج لا بأس به.. قالت:

–لا تخافي مني.. أنا لو.

كنت اقتربت. قلت لها: أنا لست خائفة.. أنت لو. وأنا اسمي لولوه..

ابتسمت عن أسنان بارقة، تلتمع بريق صاف.. نظرت إليّ من حولها، قالت: أنت منايا لولوَه..

–أتشرف. هكذا قلت.

تكدر وجهها الطازج مثل الفاكهة الصابحة. لم أعرف السبب. استدارت شبه معترضة..

كان ظهرها العاري جميلاً، ينسدل من كتفين مستديرين ليجتمع مع الشعر المنهمر في عناقيد تصل إلى مستوى الخصر، ثم ينبسط الردفان في شموخ يرتفع قليلاً عند اجتماعهما..

ملأت عيني من جمالها الوحشي وعريها الجميل. سألت نفسي: هل أنا حقاً أنثى مثل ساكنة الكهف؟1 هل لو تجردت من ثيابي.. مجرد افتراض يمكن أن أمارسه في لحظة جنون أمام المرأة.. هل سأشاهد هذه "المظاهرة" الاحتفالية للجمال؟!

لو كان..

لماذا اخترعوا الأحزمة، والباروكات، والأحذية ذات الكعب العالي، والكورسيهات، والسوتيانات.. و.. و... وكريستيان ديور من أوله إلى آخره.. و"الأندروير" بكل مشمَلاته؟ وعمليات التجميل!!

إنها "ورشة" لإصلاح ما أفسد الدهر من جمال حواء!!

قلت في نفسي: آنسة؟! لا، حرام.. هذا الجمال لو فرقته على العالم كله لنال كل رجل "قضمة" تدير رأسه مائة

سنة..

حرام أن تكون آنسة!!

كيف قرأت "لو" المعاني التي دارت في ضميري؟! قالت:

-لا ترتبكي.. هؤلاء أزواجي..

شهقت فزعاً. مع هذا.. نظرت. كانوا نحو عشرة من ذوي الشوارب.. أجسادهم برونزية وقاماتهم مدكوكة كأنهم سيدخلون مسابقة كمال الأجسام.

-أزواجك؟! هكذا قلت.

قالت كلمة واحدة لم أفهمها، لكن الرجال العشرة قفزوا، خاضعين ونطق كل منهم اسمه..

الذي لم أتبينه أبداً.. فقد كنت منزعجة من منظر عريهم، ويظهر أن بعضهم كان منفعلاً، أو يفكر في "لو" أو يتأهب لأداء وظيفته الزوجية. كان المنظر عجيباً!!

قالت: هل أنت خجلى؟ إنهم مجرد أزواجي.. بلاوي لا تصلح إلا للبيت.

كانوا يقفون أذلاء، كأنهم في طابور السجن، تغير المنظر بعض الشيء، بعد أن سمعوا سخرية "لو" فهم.. ذهبت الرغبة فحدث هبوط عام، بل زاد حد الانكماش بعضهم..

قالت "لو" انظري كم هم مقرفين.. لا شغل لهم غير الأكل والشرب وملاعبة أطفالي..

أقسم بالآلهة ديميتر إلهة الخصب المقدس.. لولا شفقتي عليهم لأرجعتهم إلى أمهاتهم..

كانت الآن قريبة منها جداً. آه من عينيها البنيتين الصافيتين مثل العسل. قلت في نفسي: كيف ابتسمت هذه العيون الصريحة الصافية لعشرة من الرجال واحداً بعد الآخر؟1 كان للرقم رنين غريب في نفسي.. عشرة من الرجال.. لامرأة واحدة؟

فاجأتني: لولوة.. كم رجل عندك؟

أجبت بسرعة أنفي التهمة: طبعاً.. واحد.

قالت بدهشة مستنكرة: واحد؟! واحد؟! هذه فضيحة؟! في أمثالنا.. أكثري من الأبقار والرجال قدر الاستطاعة.. فالذي لا يصلح للحلب، يصلح للحرث!!

نظر الرجال العشرة في الأرض خجلين من أنفسهم، وقهقهت "لو" واستدارت من جديد، فرأيت جمالها الفارع من زاوية الجنب.. ثم مواجهة، حيث تلتقي خطوط المنحنى وتتفرغ. ضربت بيدها على فخذيها في بياض الحليب، وقالت: أقسم بديميتر المقدسة أنت على حق يا لولوةَ يا عيوني.. ماذا أخذنا منهم؟ يكفي واحد فعلاً..

(عادت تكرر) ماذا أخذنا منهم. هنا نظرت إليهم، كان العشرة في حالة انسحاق مطلق..

ضحكت "لو" ساخرة، وقالت بشماتة: حتى.. ولا هذا.. انظري.. شيء مخجل!! رجال آخر زمن!!

لم أنظر طبعاً. إنه شيء مرعب، ومقزز. السؤال لا يزال يلح علي. قلت لها: كيف تزوجت عشرة؟

قالت: كما تتزوج كل النساء.. هذا اصطدته من الغابة. وهذا.. قايضت عليه بقرة وثوراً، وذاك دفعت فيه جرة من الجعة.. لأمه السكيرة...

قلت: لم أقصد.. هل دينكم يسمح لك بتعدد الأزواج؟

قالت: لماذا لا يسمح؟! ديميتر نفسها إلهة الخصوبة متزوجة من جميع الآلهة.. وهم لا يكفونها.. آخر أخبارها

أنها تبحث عن عشيق؟!

قلت مندهشة: ومع هذا تؤدي لها العبادة:

قالت "لو": هي حرة!! كيف تكون إلهة وتضايق نفسها؟!

قلت مندهشة: هذه ليست قضية مضايقة.. هي قضية نظام..

قالت: أنا مع النظام.. أنا المسؤولة.. اختار من بين هؤلاء من أريد أن يكون الأب للولد القادم.. وأسلمه ابنه ليربيه كما أريد.. وأحضر له الطعام إلى باب الكهف.. هل يحلم بأحسن من هذا؟

قالت عبارتها بثقة، فوافقت حتى لا أصدمها.. وهززت رأسي..

أمسكت فجأة بيد واحد من رجالها، ودفعته نحوي، وقالت: هذا اسمه تشا، إذا كان يعجبك خذيه لك.

كنت أعرف أن هذا غير ممكن، فأنا متزوجة، ولكني نظرت إليه.. التقت عيوننا.. كان في نظرته خضوع، أراد أن يظهر دليل الموافقة.. على طريقتهم. أشارت "لو".. إليه وقالت: انظري... لا يزال صالحاً..

يمكن أن تستخلص منه عدة أطفال.. أصحاء، وهو المهم!! حولت وجهي ناحية أخرى. قلت للو على سبيل الشكل: لم أفكر في حرمانك من أزواجك.. أنا فقط رأيت أن أعرف على الطبيعة كيف كانت تعيش المرأة من عشرين ألف سنة.. قالت لو: هل أعجبتك حياتنا؟! فكرت في الجواب.. ماذا أقول؟

الجواب على أي حال.. غير مقبول.. لزمت الصمت!!

عادت "لو" تقول: أيامنا أحسن.. أم أيامكم؟!

مرة أخرى.. لم أجد جواباً.. فتحت المظلة.. وانطلقت من جديد أسير تحت المطر!!

وجاءني صوت "لو" المنفعل، وهي تسأل أزواجها في ضيق: لم تقبل أن تخلصني ولو من واحد منكم.. أمرنا لديميتر المقدسة.. صاحب الدور يدخل الكهف.. يجهز نفسه.. أف.. لا راحة في الدنيا!!

الكويت



الكتابة: العشق السريّ المعلن.

خواطر ليلى العثمان.

في تلك التي تدحرجتُ فيها من رحم أمي منزلقةً إلى رحم الحياة. صرختُ كما يصرخُ كلُ المواليد. وتقولُ جدتي: إن الطفلَ يصرخُ ليعلنَ ما: أوسعَ رحمَ أمي. وما أضيقَ الحياة. هل تُراها فلسفةُ الجدة التي عانت من الشقاء: أم تُراها الحقيقةُ التي يكتشفُهَا الإنسانُ بعدَ مشواره وعراكه الطويل فيتمنى البعضُ رحمَ القبر. ويتمنى بعضُنا الآخرُ لو يعودُ طفلاً ويبدأُ من جديد؟؟.. سأعودُ الآنَ طفلةً. ولتدحرجني الذاكرةُ في ضربَتِها الأولى إلى يوم ميلادي. هاهو ذا وجهُ أمي متذبذباً مابين الخوف والرجاء: "الله أكبر" حلّت عليها المصيبةُ فقد جئتُ. أنثى. تهديدُ الأب هديرٌ يلوطُ أذنيها: إن جاءَ حملكُ الرابعُ أنثى. سأطلقك..

للخوفُ أنيابُ وحشٍ تغتالُ الرحمةَ.. تدفعُ بأمي تحملني لتقذفَ بي من نافذة المستشفى الأمريكاني إلى ثغر البحر الهائل. كان أملُهَا. والأمل سرابٌ. أن يغفرَ لها الزوجُ إن تخلصت من مشروع. الخطيئة الأنثى. لكن الأبَ القادر لا يغفرُ.. ولا الخطيئةُ تموت.

ماكنتُ أتصورُ أن الممرضةَ التي أنقذتني من الموت في بحر الخليج الصغير. إنما كانت برحمةٍ وحنانٍ تهديني للبحر الأوسع .بحر الحياة .فأترجحُ فيه مابين الظلمة والنور. مابين أمواجه العاتية. ومُويجاته الهادئة. مع ملحه ازدردتُ العلقمَ مرغمةً. وتلمظتُ بالقليل من حبات السكر. التي كانت تشدُ أزري لأُتقِنَ السباحةَ مع التيار أوعكسَهُ. حالمةً بشط الأمان.

. من أين يأتي الأمانُ؟؟

هل يكونُ على صدرِ الأم؟؟ لكن الأم نفضتني عن صدرها. ليكونَ الصدرُ ملكاً لرجلٍ آخرَ غريب.

هل يكونُ في حضن الأب؟؟ لكن الأبَ هيأ الحضنَ دافئاً لنساءٍ غريباتٍ كما يفعلُ أغلبُ الرجال في مجتمعاتنا الشرقيةِ التي تستبدلُ النساءَ كما تستبدل السراويلَ والأحذية.

أيُّ بيتٍ وحضنٍ سيُؤويان الطفلةَ التي تيتّمتْ باكراً ولا يزالُ أبَواها على قيدِ الحياة؟؟ لقد فَغَرَ أكثرُ من بابٍ ثغرَهُ ليشفط إليه الطفلة. ثلاثةُ بيوتٍ في ثلاثةِ أحياءٍ توزعتُ بينها بأحضانٍ غريبةٍ تمدَّدَ الشيطانُ فيها. كانت جحورُ أفاعٍ وأوكارُ ذئابٍ، تقطعتْ أوصالي. بيتُ زوجِ الأمِ الذي يرى في وجهِ الطفلةِ صورةً لرجلٍ آخرَ سبقَهُ واشتمَّ زعفرانَ الزوجة.. فشممتُ رائحةَ شواء لحمي الذي كان بقسوةٍ يكويه بملقط النار. وصلاتٌ أخرى من التعذيب في بيوت زوجات الأب وزوجة الأخ غير الشقيق. أعباءٌ بيتيةٌ أثقل من سنوات عمري. تجويعٌ رغم وجود اللقمة وثراء الأب. جلدٌ بالعصا. صلبٌ تحت سطوة شمس الصيف اللاهب. وأشكالٌ أخرى من فنون التعذيب ظللتُ حتى اليوم أستغرب كيف تفتَّقت أذهانهم عنها. وسمحت بها مشاعرهم اللا إنسانية.

لقد فرضوا عليَّ كل شيء. لم أمارس اختياراً واحداً في حياتي، ألبسوني من ألوان الثياب أدكنها. الأسود. البنيَّ فكرهتها حتى اليوم. اختاروا لي فتات الألعاب التي لا أحبها فظللتُ أحلم بها حتى غدوت اليوم جدة تجمعُ الألعاب لنفسها وليسَ لأحفادها.

إن كان فان جوخ قد قال: "لو غنيتُ فهديلي حزمةٌ من الألوان"، فأنا أقول: "لو استطردتُ فإنَّ حديثي حزمٌ وأكوامٌ من الأحزان"، وما جئتُ لأحزنَكُم.

وما أكثر أعداءَ طفولتي كانوا. وما أسعدَني بعد ذلك وقد تشبَّثتُ بدعوة المسيح عليه السلام: "أحبوا أعداءكم". لقد تجاوزتُ حقدي الذي كان يفرُّ مني فلا أجرؤ حتى أن أسبَّ بداخلي خشية أن يصلهم نثار السباب فيتضاعفُ العقابُ . لقد غفرتُ لكلِّ الذينَ عذبوني. وشكرتهم فيما بعدُ لأنهم بقسوتهم قد شحنوا جمرات الموهبة بتجربةٍ نادرةٍ. إن اغتيالَ الطفولة جرحٌ لا يندمل، وقد ظللتُ مطحلبة بذكريات الطفولة العسيرة حتى اشتدَّ العودُ واستقرَ. فكانت تلك الآلامُ خزيناً نادراً ووقوداً ثرياً. ورافداً لمشروع الكتابة. وبصدقِ المجرب كتبتُ عن الجوع، الألم، الحرمان، والكبت الفظيع الذي جعلني أتمرد. وأشحن أغلب أبطالي. وبطلاتي بالتمرد.

لا يهملُ الله الطفلةَ إهمالاً كاملاً. من بين أنياب الذئاب يهيئُ لها كفين حنونين وقلباً "البردُ والسلام". كانت جدتي تُلقمني الحنانَ وهي تصك عليَّ بفخذيها السمينين في قلب البحر لتحنّي شعري ولكي تضمنَ هدوئي.

تسردُ عليَّ ما توارثتهُ من حكاياتٍ. تلتمع فضةُ البحر أمامي. ويلتمعُ حلمٌ . بنافوخي . الصغير أن أكبر. وأقصَّ الحكايات. وفي ليالي الشتاء القارسة وحول منقل النار تطرق حكاياتُ جارتنا أم خالد مسامعي. وفي الفراش الدبق. يتحول عواءُ الريح دبيباً حلواً يغرسُ البذورَ في ذهني، يصبحُ للمطر الذي يرش البذارَ معنىً. وللرعد الذي يفلقُ الحلم أن أكبرَ وأقصَّ معنى أجمل. وهكذا صارت الحكايةُ رافداً هاماً من الروافد التي استندتْ عليها موهبة الطفلة. لقد أمدّتني بالصور، بالخيالات بالمأثورات الشعبية المليئة بالقيم وبالحكم. كما كان الواقع الاجتماعي من أهم المصادر التي أثرت بي وأثرتني.

ففي أحياء المدينة القديمة المتكئة على البحر فنونٌ لصناعة السفن. تصاحبها الأغاني وموسيقى المطارق على مسامير الألواح الناشفة. وصيدُ الأسماك بالطرق البدائية. والعديدُ من المهن والحرف اليدوية . التي ندرت الآن . كان الحمّارةُ يوزعون المياهَ بالقِرَب الآتية من شط العرب والبعارين تحمل عرفجَهَا وجلَّتَها. وبائعات التمر والسمن واللبن. يفترشنَ الطريقَ بلغوهِن وصراخهنَّ عجيجٌ ترسّخَ في ذهنِ الطفلةِ لمدينةٍ بسيطةٍ تنمو على سواعد أبنائها قبل أن ينبع النفطُ ويفسدَ كل شيءٍ كذلك

كانت البيوتُ التي تصطخبُ بالعمل والعلاقات المتناقضة. في تلك البيوت التي تنقلتُ فيها شهدتُ النميمةَ والشجارات والدسائسَ وفعل السحر الذي تمارسه الضرائرُ والحمواتُ. وفعلَ الحب حلالهُ وحرامه. وممارسات النساء في . حفِ الشعرِ . وتشذيب الجدائل و . طق الشقيقة . واستخراج الجن من الأبدان المسكونة. ومن تلك البيوت اختزنتُ أيضاً عشرات الوجوه. لمرضعاتٍ. ودلالاتٍ. ومداوياتٍ بالأعشاب أو القراءات المحفوظة بالتوارث. وجوهُ لسارقات الأزواج والمحرضات على الغواية. وجوهُ العضاضات والمجنونات والحفافات والحوّايات وضاربات الدفوف والطبول. عوالمٌ زاخرةٌ كانت عيناي تلتقطها علناً أو تلصصاً من خلف شقوق النوافذ والجدران الطينية. حصيلةٌ غنيّةٌ سجلتُ من خلالها تاريخَ مدينةٍ كاملةٍ حين مارستُ الكتابة.

***

للمدرسة أبواب جنةٍ خضراء تنقُذ الطفلةَ من جحيم الجدران والبشر. تكون المتنفس لي. ومصدر حنانٍ من المعلمات اللائي اكتشفنَ الموهبةَ وحرصنَ عليها. وفي مكتبة المدرسة تخطّى ذهني مرحلةَ الاستماع. كان الكتابُ الذي عقدتُ معه صداقةً متينةً. فكان المؤنسَ الذي يحميني من شرور البشر. ويغذيني بالعبر.

هل يسمح الأبُ للأنثى تواصلُ خطوها من البيت إلى المدرسة؟ بقسوةٍ بالغةٍ، وفي المرحلة الثانوية يصدرُ قرارهُ قاطعاً بذلك الحبل السّري بيني وبين أبواب الحياة المدهشة. أذكرُ كيف وقفتُ مصعوقةً أمام قراره. نبستُ بذل عجيب: أمركَ يا أبي. بداخلي كان شيءٌ عارمٌ يصرخُ:

ـ ثوري.. قولي لا!!.. أيُّ لاء كنتُ سأنطقُهُا وقد تعطلتْ قبلَها لاءاتٌ كثيرةٌ بسبب الخوف والانكسار؟؟ احتملتُ

حبلَ مشنقتي يشدُّني إلى واقع السجن كأي فتاة شرقية بانتظار العريس. ما الذي كان سيملأ فراغي ويضمدِّ جروحي؟؟..

لم يكن من وسيلةٍ غيرُ مكتبةِ أبي الزاخرة بكنوز الكتب. أسقطتُ نفسي بالنعيم. وبكلِّ شهوتي للمعرفة وتثقيف الذات التهمتُ بشهيّةٍ ما كنتُ أفهمُ.. ولا أفهم. حتى أصبحت القراءةُ هي السلوى. والمتعةُ، والخلاصُ، هي المموّلُ لتلك الأوراق التي كانت ثغراً فاغراً يلتهمُ أوجاعي. نزيفي. خيالاتي، مشاعري، وأشعاري، وكُلما قرأتُ لكاتبةٍ شعراً أو قصة أو مقالةً يشرئبُ برأسي الحلمُ أن أكون ذات يومٍ كاتبةً تطلقُ صوتها بفروسيةٍ ولا تخاف.

لم تفتح القراءاتُ شهيةَ الكتابة وحدها.. بل أشرعتْ صواري الحب متأثرةً بتلك الروايات وبطلاتها فحلمتُ بحبيبٍ يخصُني. ولكن! من أينَ يأتي الحبيبُ وبيتُ أبي . قلعةُ زندا . ترتفعُ أسوارُها في وجه أشد المحاربينَ بأساً؟ لكنه التشهي المستبدُ. جعلني أصنعَ لنفسي بطلاً خيالياً، أحبهُ سراً. وأمارس الكتابةُ له سراً كما تُمارسُ بعض العاداتِ.

كانت الكتابةُ فعلَ الحرام الذي خشيتُ أن ينكشفَ أمرهُ فيقعُ عليَّ حدُّ الرجم والجلد. لكنني بكل البراءة سلمتُ بوحَ روحي لأبي. فكانت إبرةُ العقرب التي خشي من سُمِّها. وهنا. سقطتُ في مداراتِ غضبهِ وشكِّهِ، بحثَ عن الحبيبِ في خزائني... وحين لم يجد حذّرني من مجرد الحلم برجلٍ. وحينَ

جاءَ الحب واقعاً في التجربة الأولى. تجذّرتْ لديّ الرغبةُ في التحدي. تعمدتُ أن تقع الرسائلُ بين يديهِ. وبهذا. هززتُ عروشَ سلطتهِ حطّمتُ حرصَ الأب الأسطورة. أوقعته في فكِ القلقِ. فكانَ الخلاصُ أن يرفعَ عن كاهلِهِ عاراً متوقعاً ويلقي به إلى بيتِ الزوجِ. ولعله كان يتمنى أن يكون بيتُ الزوج قبراً كما بيته. لكن الزوج، أعاد صياغةَ الأنثى التي انتقلت إلى بيته متخمةً بكل أمراض الطفولة وعُقد البيوت التي تربت فيها على الذل والقهر. واستلاب الإرادة. رمّم البناء وهندسَ الطرق لتكون رحبةً تسمحُ للكتاباتِ السريّة تغادر معاقلها وتسقطُ في وجدان الحياة والناس.

فتحت الصحافة أبوابها. فأغلقتُ كلَّ نوافذ الخوف. هل كان ذلك الألمُ. والكبتُ ماجعلني أتفجرُ كالبركان؟ بجرأةٍ شديدةٍ اللهجة؟ كتبتُ.. بحماسٍ شديدٍ عبّرتُ عن مكوناتِ كلِّ النساءِ المرتعشات. وفي أول ريبورتاج صحفي. اخترقتُ سجنَ النساء. واكتشفتُ كيفَ تكونُ المرأةُ ضحيةَ . بيوت العز . الرجلُ يقتلُ. ويُلبِسُ التهمة لزوجته القاصر التي سيشفَعْ لها قصُورُها فلا تُعدم. تنقذُ رأسه من حبلِ المشنقةِ وتخسرُ بالسجنِ أجملَ سنواتِ العمرِ.

لقد حققت لي الصحافةُ الانتشارَ الواسعَ والسريعَ. لكنها وأجهزة الإعلام التي عملتُ بها. لم تحقق الحلمَ الذي أردتُ. فكان لابدَّ من الاهتمام بالقصص والروايات التي ظلت مدفونةً في الأدراج. وهكذا . أصدرت المجموعةَ الأولى. لكنها حصرتني في دول الخليج. ولا يحقق للحلم مسعاهُ إلاّ الطباعةُ خارج حدود الدائرة الضيَّقة.

أصدرت لي دار الآداب. المجموعة الثانية . الرحيل . والثالثة . في الليل تأتي العيون . والرابعة . الحبُ له صور . والعاشرة . زهرة تدخل الحيّ . وهكذا دخلتُ دائرة الوطن العربي. وما زلتُ أواصلُ عبر الطباعات.. والمؤتمرات العربية والعالمية بعد أن تُرجمت أعمالي لأكثرَ من لغةٍ أجنبية.

***

هل يا ترى لابدَّ أن يتعمَّد الكاتبُ التزامَ موقفٍ فكري حتى يكون بمقدوره أن يكتبَ عن واقعه بكلِّ متغيّراتِه الاجتماعية السياسية والثقافية أم أن الواقعَ يفرضُ تشكلَ هذا الموقف دون تعمدٍ أو قصد نتيجة الوعي بكلِّ ما يحيطُ به ويحدث حوله؟

هل كانت جدتي تملك موقفاً فكرياً أو فلسفياً وهي تنتقي حكاياتها التي زخرتْ بالقيم. والمثل العليا. والبطولات. وحب الخير. والتكافل والتراحم.؟.. لم يعلم جدتي أحدٌ.. لقد علَّمتْها الحياةُ فعلمتني. وكذلك أبي الذي لم يكن ينتمي إلا لعروبته.

هل كان من الممكن في بيئةٍ منغلقةٍ كبيئتي الأولى تلك أن أكون ملتزمة فكرياً؟ حتى بعد الانفتاح وميلاد البرلمان. إذ لم يسمح بالأحزاب السياسية التي تهيئ لمن ينتمي إليها أن يكون ملتزماً بفكرها لقد اطلعتُ في فترة الستينات على

معظم المذاهب الفكرية. الفكر الإسلامي. الماركسي. القومي. استفدتُ من كثير من الأصدقاء ممن آمنوا بتيار من هذه التيارات لأفهم كلّ ما استعصى عليَّ فهمه. وفي السبعينات. ساعدني زوجي أن أقرا لمفكرين اختلفتْ اتجاهاتهم وقد أعجبتُ بما قرأته. ثم بدأتُ أسافر لتلك البلدان فوجدتُ أن ما يُمارسُ في الواقع مختلفٌ أو يكادُ عمّا قرأت.

في دول الإسلام الذي يدعو للسماحة انتشرَ الإرهابُ والصراعُ بين المذاهبْ. وفي الدول الشرقيّة . رغم الأمان الذي أحسستهُ وجدتُ الإنسانَ مقهوراً. ووجدتُ أكبرَ سوقٍ "للسوق السوداء".. كانت لي تجاربُ مرّةٌ في الاتحاد السوفيتي. وكوريا الشمالية. ورومانيا. فنفرتُ من الأنظمة الشيوعية.

زرتُ أمريكا وبعض دول أوروبا فلازمني الخوف لما يتفشى في تلك البلدان من عصابات ومخدرات وانحلالات رغم التطور المذهل. فكرهتُ النظامَ الرأسمالي الذي أدى إلى البطالة والتفاوت الطبقي الشنيع. متناقضاتٌ كثيرة. الدول التي تحملُ رايةَ الحرية. لم أجد فيها الإنسان حراً. والتي تنادي بالديمقراطية تدوسُ الأنظمة الديكتاتورية بعقبها الحديدية على رؤوس شعوبها. لم أجد نظاماً يطبق ما يدعو إليه تطبيقاً عملياً سليماً.

ثم ماذا؟؟ هل كان لابدَّ أن أنتمي لتيارٍ سياسيٍ معينٍ؟

اسمحوا لي أن أقول:

أنا امرأةٌ تؤمن بالله، لكنّني لستُ ملزمةً أن أؤمنَ بأحزاب مادونِ الله أؤمن بتعاليم الله السمحةَ. لكني لا أؤمن بالجلاليب القصيرة واللحى الطويلة والنقابات.

أعجبتُ بفكر ماركس. لكنني لم أنتمِ إلى تيارٍ ماركسي. ولم أؤمن بالرأسمالية الجبارة.

لقد كنتُ أعيشُ الحياةَ. وتجاربي. وتجارب الآخرين فيها. وأكوّنُ لنفسي منها موقفاً آمنتُ بالعدالة الاجتماعية. بحرية الإنسان. حرية فكره. وعقله. دينه. وجسده. واختياراته. آمنتُ بقوميتي العربية التي تأسستُ عليها وسأظلُّ أؤمن بها حتى أموت.

لقد وظَّفتُ ما آمنتُ به في سلوكي مع الناس وفي الحياة. ووظفتُه في كتاباتي. هكذا تشكَّلَ فكري. فهل ترونني أحملُ فكراً له مسمّى جديد؟؟

أما عن المذاهب الأدبية التي يحاولُ بعض النقاد أن يصنفوني من خلالها. فإني أجد نفسي قد مررت بمراحل متعددة. لا تنطبق عليها تسمية محددة وإن كنتُ أميل في كتاباتي إلى الواقعية النقدية بشكلٍ خاص.

***

سأقولُ لجدتي الآن: ما أضيقَ ذلكَ البحرَ الذي كادَ يبتلعني ذاتَ يوم وما أحنّهُ وما أوسعَ وأصعبَ بحرَ الكتابةِ الذي مازلتُ أمارسُ السباحةَ في أعماقهِ الخطرة. فلم أدخلهُ تطفلاً. أو بحثاً عن شهرةٍ. لقد كنتُ مهيأةً لذلكَ الدخول منذ كنتُ في رحم أمي. لهذا لم تفلحْ معي كلُ محاولاتِ عصب العين. وتقييد القدمين. وتكبيل اليدين. وسحق المشاعر في سنوات التكوّن الأول. هاهي الكتابة تفتك بي اليوم. تلقيني لأيدي أطباء العيون والعظام ليرمّموا ما أفسدته حرفةُ القراءة والانحناء ليلَ نهارَ على طاولةِ المكتب.

سأعترفُ أنني كنتُ محظوظةً يوم بدأت النشر بالصحافة. فقد كان مجتمعي منفتحاً. تتحققُ فيه الديمقراطية مع أول برلمانٍ/ مجتمعٌ آمنَ بحرية المرأة وحقها في التعليم والعمل. والتعبير عن مشاعرها بصوت صريح جريء كما يفعل الرجل. وحين أعودُ بذاكرتي لتلك السنوات الذهبية. يقرصُ الحزنُ والأسف قلبي ونحنُ اليومَ عصافيرُ يشحذُ القناصةُ من أعداء المرأة بنادقهم ليطاردوا أصواتنا. ويحاربوا أفكارنا.

فتصبح الكتاباتُ الفاضحة للممارسات العفنة في مجتمعاتنا الشرقية وقاحةً وخيانةً عظمى للوطن. والكتابات المحرضة المرأة على المطالبة بحريتها فسقاً وفجوراً وأمراً بالمنكر يجبُ النهي عنه ولكن بغير المعروف. والجرأةُ بطرح شؤون الحب فضيحةً لكي يدرأوها، يمنعون الكتبَ أو يحرقونها. أما حين تتطرقُ الكتاباتُ لأمورِ . الجنس . فقد

أصبحتْ بنظرِهم . الزنا . بعينهِ وهدرُ الدم هنا حلال.

لقد اندحرتْ لي أحلامٌ كثيرةٌ. وما عاد بالإمكان أن أسمح لحلمي الذي غذيتهُ بالصبر . والتعب.. والتحدي أن يندحرَ أو يصمتُ عن الكلام. إن الانحناء لهذه الموجة يعني أن نغلّف عقولنا.. ونجتث أصابعنا. ونبتلع الأمواس ملطخةً بدمِ حناجرنا فهل نرضى بذلك؟

لقد هاجموا كتبي ومنعوا بعضها. فواصلتُ الكتابةَ والإصدار . قادوني إلى النيابة العامة وساءلوني أربع ساعاتٍ جفَّ معها الكلام. فلم تجف أقلامي. ثم وبلا رحمةٍ ألبو علي بعض أبنائي فزلزلوا أمن الأسرة وعكروا صفاء العلاقات. إن أولادنا مرايانا التي نود أن نرى فيها خصوبةَ أحلامنا واندفاعها لكنهم وإن شوّهوا أفكارهم. لم يقدروا أن يدمِّروا الأقلام. ولا احترام أولادنا لنا.

لقد اخترت الكتابة. ارتضيتها فخاً. سماءً. ناراً وعشقاً جعلني ألف مرة أهجر فراش الزوج لأرتادَ طاولةَ المكتب. ألتقي بأبطالي المتراصين بالأدراج "المصلوبين" على رؤوس الأقلام. عشقٌ أرجحَ الكفةَ لصالحهِ ضدَّ أي سلطة.

إنها الكتابةُ.

اللذُة التي تفضُ البكارات وتبشرُ بالولادات مهما كانت عسيرة.

لقد كانت الكتابةُ في بيت أبي فعل العشق السري الذي مارسته لأفضفض بين ذراعيه وحشيةَ الوأد في الغرفة المغلقة. لكنها اليومَ فعلُ العشق الذي لا يخضع للسرية لأنه الرصاصة التي نطمحُ نحن الكاتبات أن يسمعَ أزيزَها المتربصونَ المتكئون على الأرائك ليرفعوا عنا أوزار الذكورةِ المتشنجةِ.

هل هي . خطيئةٌ . أن أختارَ الكتابة؟؟

إن كانت كذلك. فأنا أعشق خطيئتي. ومن كان منكم بلا خطيئة. فليرجمني بحجر .!!

. الكويت .



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

- مجموعة الحصرم .... د.عادل الفريجات
- مع الروائية عائدة الخالدي.................................مأمون الجابري
- محمود درويش...غالية خوجه
- لا تحرج الموت الجميل................................د. زهير غازي زاهد
- قصص العدد الماضي..محمد قرانيا



قراءات... قراءات... قراءات

مجموعة "الحصرم"

في ضوء مفاهيم السرد القصصي

موضوع دراستي هذه يدور حول نقطتين اثنتين هما: مفاهيم السرد القصصي، ودراسة مجموعة "الحصرم" لزكريا تامر، في ضوء تلك المفاهيم.

آ-مفاهيم السرد القصصي:

يُعْرَف عِلْم السرد بأنه دراسة لفن القص، واستنباط للأسس التي تقوم عليها كتابة القصة. ويمكن فهم السرد على أنه عقدة، أو فعل، أجزاؤه المتواليات والشخصيات، بحيث تعد العقدة أو الفعل المظهر الحيوي لحركته ومجراه.

وقد صار معروفاً أن علم السرد لا يقتصر على النص القصصي الكتابي، بل يتعداه إلى أعمال غير قصصية، كالأعمال الفنية والأفلام السينمائية والإيماءات والصور المتحركة والإعلانات والدعايات، ففي كل ما سبق متواليات تسرد بطريقة تختلف عن الطرق المألوفة.

وقد حلت نظريات السرد خلال السنوات العشرين الأخيرة الماضية محل نظرية الرواية، بوصفها موضوعاً يحظى باهتمام مركزي في الدرس الأدبي المعاصر. وقد وضع (والاس مارتن) نظريات السرد الحديثة في ثلاث مجموعات أساسها أنها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث، أو خطاباً ينتجه سارد، أو نتاجاً اصطناعياً ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى. (نظريات السرد الحديثة، لمارتن ص106).

ولابدَّ هنا من التمييز بين عنصرين هامين في أية قصة، هما: السرد والوصف، فالسرد يتناول التغيرات الملحوظة في الشخصيات والمواقف والظروف المحيطة. أما الوصف فيتناول الأمور التي لا تتغير، أو التي يطرأ عليها تغير طفيف. ومع ذلك فالوصف والسرد وجهان لكيان القصة القصيرة، بل هما .كما يقول (أنريكي اندرسون إمبرت) . مثل الروح والجسد في الكيان الإنساني. (القصة القصيرة، لإمرت ص317-318).

ووجيه أن نميِّز بين نوعين من المسرودات، فثمة مسرودات يُؤْتَى بها للتسلية فقط، كالقصص البوليسية والسير الشعبية، ومسرودات تولد إمكانات للتفسير متعددة. ومجموعة زكريا تامر "الحصرم" مثال على النوع الأخير من المسرودات.

وقد ميز الدارسون ما بين القصة القصيرة الفنية بوصفها جنساً سردياً، وأشكال سردية أخرى، كالأسطورة والخرافة، والطرفة والمثل والرسالة المعجزة والحكايات المثيرة وسير القديسين.. وفي تراثنا نماذج سردية تقترب من القصة القصيرة وتشبهها، مثل تكاذيب الأعراب وقصص الحيوان وفن الخبر وقصص الأحلام وقصص الرحلات...

ونقع في كتاب "القصة القصيرة . النظرية والتقنية"، لإمبرت، على أشكال من السرد تشبه القصة، ولكنها ليست هي، ومن تلك الأشكال:

*1-**مقال التقاليد:** وهو نوع يقع بين علم الاجتماع والخيال، وبه يتم رسم لوحات تتضمن مشاهد أصلية مأخوذة من الحياة.*

*2-**لوحات الأخلاق:** وهي نوع يقف بين علم النفس والخيال، كأن تعرض أمامنا أخلاق جندي أو شاعر أو صعلوك أو إنسان*

طيب أو شرير..

3-الخبر : ويقف بين الصحافة والخيال، ومن خلاله نعرف أحداثاً غير عادية وقعت في مسيرة الحياة اليومية.

4-الخرافة : وتقع بين الدين والخيال، والغرض منها تفسير أصل الكون بمشاركة كائنات غامضة.

5-الأسطورة : وتقف بين التاريخ والخيال، فهي قصة غير حقيقية، وتعالج أموراً غير مألوفة وغير متسقة مع القواعد العامة.

6-الأمثال : ويقع المثل بين التعليم والخيال، وأحياناً يقرأ المثل على أنه عمل أدبي، والسمات الخاصة بين الشخصيات هي الفيصل بين القصة والمثل، فحين تكون السمات فردية نكون في نطاق الأدب، وحين تكون ذات طبيعة عامة نكون في إطار التعليم.

7-الطرفة : والطرفة قريبة من القصة القصيرة جداً، ولكن الطرفة قد تتوقف عند مجرد سرد حدث خارجي، دون محاولة لفهم شخصية البطل ودوافعه النفسية، ففي الطرفة يروي المرء ولا يحكي، ولا يحدث جمالية من أي نوع. أما في القصة القصيرة فيفترض وجود حدث مختلق أكثر من الأول، ونسبة الخيال فيه أكثر، بينما نسبة الحقيقة في الطرفة أكثر.

8-الحالة : وهي تقترب جداً من القصة القصيرة، بل من القصة القصيرة جداً، فهي تعبر عن موقف طارئ أو جزئية حياتية، كأن يكون سوء الحظ أو الإخفاق أو الموت. ومن كتاب هذا اللون (بورخيس) الأرجنتيني، وزكريا تامر وضياء قصبجي ونجيب كيالي ومروان المصري من سورية.

وبعد هذا كله يبرز السؤال الأكبر، وهو ما القصة القصيرة إذاً؟ والجواب: "هي عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع، فالحدث الذي يقوم به الإنسان أو الحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية أو الجمادات، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية" -(القصة القصيرة. لإمبرت ص52).

إن العبارة الأولى في التعريف السابق تصف القصة القصيرة بأنها سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد. وهذا شأن يحتاج إلى بيان أوسع، ونشير هنا إلى أن هدف السرد هو صنع حبكة، والحبكة هي سر السرد وعموده الفقري، وأن السرد التخييلي يفضي إلى معنى أو أكثر، وأن الحوار الذي يشكل جزءاً من السرد له وظائف متعددة، فهو ينظم الحبكة، ويكشف عن الشخصية، ويشرح الوقائع، ويصف الملامح، ويثير فضول القارئ. وفي تاريخ الأدب القصصي قصص قصيرة تقوم على الحوار فحسب، وقصص يشكل الحوار جزءاً من بنيتها، وقصص لا حوار فيها البتة.

بيد أن الإرضاء الجمالي في القصة قد لا يتأخر حتى النهاية، كما يقول التعريف السابق، بل قد يظهر في سياق القصة وذلك من خلال الإيقاع والسخرية والشخصية القصصية. والإيقاع عنصر هام تشكله الحركة السردية والسياق الحواري. أما السخرية فهي ظاهرة أسلوبية يختلف التعويل عليها بين قاص وآخر. وهي ظاهرة متوافرة بوضوح في مجموعة "الحصرم" أما الشخصية القصصية فهي عنصر سردي بامتياز، من حيث طريقة تقديمها، ووصف بعض ملامحها، بشكل موجز ومكثف، ومن حيث إنطاقها ببعض العبارات الكاشفة عن أعماقها وسلوكها وطباعها. وسوف نلاحظ ذلك كله في المجموعة التي رأينا درسها هنا، أعني مجموعة "الحصرم" لزكريا تامر..

ب-"الحصرم" لزكريا تامر:

مع إصدار (زكريا تامر) لمجموعته هذه "الحصرم" يكون هذا الكاتب قد أنشأ ونشر ما يربو على (300) قصة قصيرة، عدا قصص الأطفال لديه. وقد بلغ مجموع قصص "الحصرم" وحدها (59) تسعاً وخمسين قصة. وبعض هذه القصص كان يقع في (حارة القويق)، كما كان بعض قصص مجموعة (دمشق الحرائق) يقع في (حارة السعدي). والحارتان كلتاهما مكان مجازي، وجوده غير محقق، ورغم ذلك فنسبة الحارة الثانية إلى (القويق) تثير في الذهن مشاعر القرف والاشمئزاز عند القارئ السوري، لمعرفته بأن (نهر قويق) المار في مدينة (حلب) يشكو قلة النظافة وانعدام الرائحة الطيبة. فالتسمية لا تبدو مجانية البتة.

ومن الملاحظ الشكلية حول هذه المجموعة أن الأغلبية الساحقة لقصصها كانت قصصاً قصيرة جداً لا تتجاوز الواحدة منها صفحة واحدة، أو صفحة وبعض الصفحة. أما القصص المتوسطة الطول فلم تتجاوز ست صفحات أبداً وهي خمس قصص: المهارشة، ومغني الليل، ونهار وليل، ورجل كان يستغيث، والمطربش... وهذا يدل على أن (تامراً) الذي كتب القصة القصيرة

جداً، سابقاً، على نحو متقطع، قد انحاز إليها هنا بوضوح.

ولقصر القصة المفرط علاقة بسردها، إذ تقل فيها المتواليات السردية، وتضعف فرص نمو الحدث، وتصبح القصة أشبه ما تكون بـ(الحالة) التي مر الحديث عنها من قبل. وهذا يرتب على القاص أن يتحلى ببراعة كبرى تتمثل بالإيجاز الشديد والتكثيف الواضح والاقتصاد في اللغة والخبرة المميزة في اختيار المفردة الدالة وصنع القفلة المحكمة. وهذه القفلة المحكمة هي مما برع فيه (تامر) في قصصه عامة. وقد شبهها الكاتب (وليد إخلاصي)، ببيت القصيد الذي تتكثف فيه شاعرية الشاعر، كما هي الحال عند الشاعر عمر أبو ريشة. (انظر مجلة الناقد، بيروت، العدد 82، ص 28). ونجد مثالاً على ما تقدم في قصة الكاتب المعنونة بـ((التصغير الأول))، فعبد النبي الصبان رجل ضخم، طويل القامة، واسع الصدر، اعتقل يوماً ليواجه تهمة مؤداها أنه يستنشق من الهواء أكثر من حصته المقررة، فلم ينكر، وأرجع السبب إلى كبر رئتيه، فأحيل حالاً إلى المشفى ليغادره بعد أسابيع رجلاً جديداً ذا قامة قصيرة وصدر ضيق ورئتين

صغيرتين يستهلك يومياً هواء يقل عن الحصة المخصصة له رسمياً (الحصرم ص 167)..

ولاشك أن فضاء هذه القصة التي تفضح أداء سلطة غاشمة مجهولة توزع الهواء على الناس على هواها، وتتحدى طبيعة الخلق وإرادة الخالق، يذكّر بفضاء حارة القويق الذي أشرنا إليه من قبل...

كما أن القفلة المحكمة للقصة تنطوي على سخرية مبطنة من تلك السلطة الغاشمة، فعملها الجراحي، بل عملياتها، على عبد النبي الصبان لم تسفر عما أرادته، ومن يدري بل ربما كانت تريد أن يجور الجراحون على ذلك الرجل، فيخرج من المشفى ليتنفس هواء أقل من الحصة المخصصة له رسمياً.

وقد تكرر ما يشبه هذه القصة، شكلاً لا مضموناً، في المجموعة، وكان ذلك في قصص (في انتظار امرأة) و(نهاية انتظار طال) و(ووعدها الرابع) و(الحكاية الأخيرة).

وتقضي قراءة هذه القصص والقصص الأخرى في المجموعة إلى الوصول إلى أن معرفة مظاهر السرد (التامري) يمكن أن تتم من خلال فحص ثلاثة عناصر هامة، هي: الإيقاع، والسخرية، والشخصية القصصية، مع الإشارة الباكرة إلى أن هذه العناصر قد نجدها في قصة واحدة جميعاً، وقد نجد واحداً منها أو اثنين، وقد يغيب واحد أو اثنان.

وأقف أولاً عند الإيقاع، لأنه سمة الفن الأساسية وسمة الحياة من حولنا أيضاً، ومن أمثلة الإيقاع في الحياة توالي الليل والنهار كل يوم، وتعاقب الفصول الأربعة كل سنة، ومرور الناس كلهم، أو أكثرهم، بمراحل متشابهة في حياتهم هي: الطفولة، فالفتوة، فالشباب، فالكهولة، فالشيخوخة، واختيار الأشجار لتعاقب الإيراق فالإزهار فالإثمار، في كل عام. أما الإيقاع في الفن فلا يقوم على التكرار والتشابه والتناظر فحسب، بل قد يقوم على التباين والمفارقة والتناقض، كما يقوم على الحذف والإثبات، أو الإضمار والإظهار، والسلوك السوي والسلوك المنحرف، وقد تجسده ردات الفعل المتشابه، والمعاملة بالمثل، والحركة المتكافئة، والموقف النظير، وأشياء أخرى غير هذه وتلك.

والإيقاع عنصر فني تشكله الحركة السردية بكامل تفصيلاتها، بدءاً من اختيار العناوين، وانتهاءً بأصغر جزئية تتغلغل في ثنايا السرد، مروراً بالشخصية والحدث والحبكة والحوار والحركة... الخ..

وأول ما يلحظه الدارس في مجموعة "الحصرم" هو التشابه بين أثر طعم الحصرم، وأثر قلم الكاتب في جسد مجتمع حارة القويق، فطعم الحصرم وطعم الكتابة كلاهما مر لاذع جارح، ولكن مع الفارق، فالقصة المكتوبة بقلم كاتب لوذعي والتي تندد بسلوك مغلوط أو تسخر منه ترسم على الشفاه أحياناً بسمةً تخفف من ضرس الأسنان الذي يخلفه مذاق الحصرم.

وقد بدا لي (زكريا تامر) في مجموعته هذه وفي مجموعاته الثماني السابقة شغوفاً بتكريس فكرة فحواها: أن على الإنسان أن يصوغ وجوده بانسجام، لا أن يحيا التناقض في سلوكه الظاهري والصراع في عالمه الباطني. وقد ركز الكاتب على هذه الحقيقة الفلسفية والنفسية من خلال عرضه لشخصيات مأزومة في الغالب وغير منسجمة في العموم، مما يجعل قراءة قصصه في ضوء الفلسفة وعلم النفس لها ما يُسوِّغها.

وإذا عدنا إلى مفهوم الإيقاع، فإننا نراه يطالعنا في القصة الأولى من المجموعة، وعنوانها "المهارشة" فقد حرش نجيب البقار من حارة قويق السيدة (أم علي) لتحقِّر (خضر علوان) وتبهدله، واستجابت أم علي وحدث ما كان مخططاً له... ولكن خضراً لم يسكت على شتمه وسبه وإهانته والهزء به، بل اختار أن يثأر من شاب يدعى (سليمان) كانت أم علي تحبه كابن لها، وطعن

خضر (سليمانَ) بخنجره طعنات عديدة

وقتلـه... وبُرِّئ فيما بعد من هذه الجريمة. واحتفل نجيب البقار ببراءة خضر، فيما راحت أم علي تستبدل بالوداعة شراسة وبالحزن فرحاً.. وقد كثر عدد الطامعين بالزواج من ابنتها الوحيدة الجميلة، بعد أن كانوا ينفرون منها بسبب سلوك أمها المشين.

لقد عنْونَ تامر قصته هذه بالمهارشة. والمهارشة هي عراك الكلاب. وعليه فإن رائحة الإزراء تفوح من العنوان، كما تفوح من الوصف الموجز لحالة حارة القويق. ثم إن القصة تبدو هنا وقد استجمعت أشكال الإيقاع القصصي كلها، حسبما يراها (جيرار جينيت) وهي: الحذف الزمني والوقفة الوصفية والمشهد الدرامي والسرد الموجز، ففي الحذف الزمني يغفل السارد أزمان الأحداث غالباً، وفي الوقفة الوصفية أوقف الكاتب سرد الأحداث ليصف بعض الأشياء والمشاهد، وفي المشهد الدرامي لاحظنا معارضة أم علي للقاء بنجيب البقار، ثم موافقتها على ذلك، ولاحظنا فعل التحريش على خضر، ثم فعل القتل الدموي، الذي أعقبه سخرية مرة من تبرئة خضر علون، ثم التحول في موقف الطامعين في خطوبة الابنة الوحيدة الجميلة. أما الإيجاز في السرد فقد تمثل في القفز عن تفصيلات كانت تثقل السرد لو وجدت، وذلك لصالح التكثيف والجذب. وقد تمثل الإيقاع هنا بوضع (خضر) في دائرة الاتهام أولاً، ثم إخراجه منها، وبحالة الشراسة إزاء حالة الوداعة، وبحالة الإحجام عن طلب الخطوبة، ثم الإقدام عليها. وقد وجد الإيقاع في قصص أخرى في المجموعة، ففي قصة (الشركة) تبادل الزوج والزوجة، كل منهما خيانة الآخر، بدأ بذلك الزوج ثم لحقته الزوجة. وكانت حجة الزوج هي أنه يفعل ذلك ليكتشف حبه لزوجته! وكانت حجة الزوجة مماثلة لتلك! وقد ظهرت السخرية في القصة حين كتب تامر يقول في النهاية: "ولم يتجرأ مصطفى على تطليقها لأن أباها غني وغير بخيل واستمرا في العيش معاً زوجاً وزوجة يحاول كل منهما أن يثبت حبه للآخر". (الحصرم ص100) وبعبارتنا نحن نقول "يحاول كل منهما أن يخون الآخر" وواضح هنا أن الكاتب يشنع على الزوجين السلوك المنحرف فيلذع، وهو الحداد القديم، بنار كيره جلدهما، ويقوّم بثقافه المنآدَ من منطق حياتهما. ومثل هذا اللذع والتقويم والسخرية نراه يتكرر في قصص (عفاف) و (رجال) و(المستشارون).

والحق أن الكاتب لم يقتصر في لذعه ونقده على الفرد دون المجتمع، بل تجاوز ذلك إلى التنديد بالظرف المحدق والمناخ المهيمن اللذين يفضيان إلى الاستبداد واستلاب الإنسان وقهره وعجزه. ففي قصة (صامتون) كان الصفع هو سيِّد الموقف، فقد صُفعَ زهير صبري لأنه لم يبالِ بحب امرأة جميلة ولم يَرَ الصافع، وصُفعِ لأنه قال لرجل ثري إنه أعظم رجل أنجبته البلاد ولم يَرَ الصافع، وصُفع بعد أن قبَّل يد رجل ذي لحية طويلة مشعثة، ولم يَرَ الصافع..." وصُفعِ زهير صبري كثيراً، وفي كل يوم من دون أن يرى الصافع المجهول، ولم يكلِّم أحداً عن تلك الصفعات السرية، حتى لا يُسْخَر منه ويتهم بالجنون، ولكنه كان واثقاً بأن الناس أجمعين يصفعون مثلما يصفع ويلوذون بالصمت". (الحصرم ص75).

فالكاتب هنا يصور ما يشبه القدر الاجتماعي والسياسي الغاشم الذي يُصْفَع فيه المرء، ولا يجرؤ على أن يجأر مستنكراً أو ثائراً. وهو بهذا يلامس حقيقة نفسية تتجسد في عبارته الأخيرة التي تبدأ بكلمة (لكن)، فزهير صار يظن أن ما يلقاه هو، يلقاه الناس كلهم، وأن صمته ليس فردياً بل جمعي أيضاً. وفي ذلك استلاب عميق ومؤلم في الوقت نفسه.

إن رصد هذه الحالة في أقصوصة لا تتجاوز مئة كلمة يدل على أننا أمام كاتب معني بالحركات العميقة للنفس الإنسانية، وبالآليات النفسية التي يجابه بها المرء ما ينتابه من قهر وإذلال وهوان. وقد توصل (تامر) إلى ذلك من خلال إيقاع سردي بسيط، وهو عملية الصفع المتواترة، ثم جهل المصفوع المتكرر بالصافع. وهذا شأن يثبت مرة أخرى أن الإيقاع يخدم الفكرة، بل هو أداة موفقة لكشفها وإظهارها.

وإذا كان زهير صبري قد تعايش مع قهره وهوانه فاستمرأ صَفْعَهُ، فإنَّ شخصية أخرى في المجموعات كانت تفعل فعلاً معاكساً، ففي قصة (الأدغال) يقتل (معروف السماع) زميلاً له في لعبة ورق لأنه عيَّره بأن رجال الحارة يعرفون من جسد أخته أكثر مما تعرف أمها، فقد أطرق معروف رأسه أولاً ولم يَفُهْ بكلمة، ولكن همساتٍ راحت تصَّاعد من أعماقه، همسات متناقضة ومتضاربة، بعضها مُثبِّط وبعضها مُوثِّب، إنها همسات الأرنب الخوَّاف والنعامة الجبانة من جهة، وهمسات الضبع الآكل والذئب المغير والحية اللادغة من جهة ثانية. وانتصرت الهمسات الأخيرة فطعن (معروف) من عيَّره وقتله وراح يعدو مسرعاً، ولكنه وهو في أقصى سرعة له تنبَّه إلى أنه وحيد لأبويه ولا أخت له!

وعلى الرغم من السخرية المرة من سلوك (معروف) المتهوِّر، فإننا نرى القصة تنصرف إلى منحى آخر، هو قاع النفس الإنسانية العميقة، وقد أصابه جرح بليغ وهزة قوية، فعبارة زميل (معروف) أذهلت معروفاً عن الحقيقة والواقع، ففعل ما فعل مؤكداً

أن تجاوز الحدود من الخصوم له ثمنه، وعلى الباغي أن يدفع ثمن بَغْيه.

إن دراسة شخصيات هذه المجموعة تبلغ بالدارس حدَّ الاستنتاج أن تشابهاً قوياً كان يقوم بينها وبين شخصيات (تامر) في مجموعاته الأخرى، فأبطال (تامر) عامة ذوو طباع حادة وغريبة، أو هم ذوو صفات باردة أو جامدة لا حياة فيها، وسلوكهم غالباً مستهجن وغير مفهوم للوهلة الأولى، وربما كان غير منطقي البتة، وبعض هذه الشخصيات يدخل الحدث فلا يغيِّر الحدث فيه شيئاً، وبعضها يدخله فيَغَيَّر ويُغيِّر الحدث معه، بل قل يصنع انعطافة مفاجئة فيه. فالشخصيات التامرية شخصيات فنية ورامزة وغير نمطية. وإذا كان بعض أبطال هذا الكاتب يظهرون وهم في أزمة، فلأن وضع البطل في الأزمة هو الوسيلة الأنجع لرسم الملامح، والطريق الأقصر لإبراز الأفكار.

واللافت للانتباه أيضاً أن بعض الشخصيات التامرية تظهر مسلَّحة بالخنجر أو بالسكين على نحو مفاجئ، والخنجر أو السكين مسخَّر للقتل أو للتهديد به. وإذا كان هذا اللمح يذكر ببرهة تاريخية بدائية كان المرء يمشي فيها وخنجره إلى جنبه، فإنه هاهنا يبدو موظفاً لإبراز ظاهرة، أو فرض مفهوم، أو إيضاح فكرة، فخنجر (خضر علون) حوَّل (أم علي) من امرأة شريرة إلى امرأة حزينة وادعة من جهة، وقدَّم تجسيداً لفكرة القدر الغاشم الذي قد يحل بالناس، فليس لسليمان ذنب اقترفه كي يذهب ضحية شراسة خالته (أم علي) من جهة ثانية، وهو خنجر كشف سلوك (نجيب البقار) الذي يخطط للجريمة، ثم يسعى لتبرئة المجرم ويحتفل بذلك من جهة ثالثة. وأخيراً، فإن هذا الخنجر يذكر بخناجر رجال أخر في قصص المجموعة كما في قصص (مصرع خنجر) و (الطالق) و(الشهادة).

وقد تنوعت شخصيات مجموعة (الحصرم) فكان منها ما هو بشري، وماهو غير بشري، ومن أبطال القصص غير البشريين بطل قصة (الوطن المفدَّى) فهو غصن من شجرة قوية، وقد تطاول هذا الغصن وانفرد عن أقرانه حتى وصل إلى نافذة من نوافذ بيتٍ ما، ومن النافذة راح الغصن يرقب ما يدور في ذاك البيت، وكان في كل مرة يشهق متعجباً أو مذعوراً أو مدهوشاً أو متألماً أو متحسراً أو مستنكراً... وعندما أراد أن يكلم زملاءه من الأغصان الأخرى، عجز عن الكلام ولم يستطع وصف ما رأى، ثم ضعف وجفَّ

وذوى وشاخ باكراً ويبس. وأخيراً انفصل عن أمه الشجرة، في حين بقيت الأغصان الأخرى خضراء طرية.. ولكن- (ولنلاحظ تكرار كلمة ولكن في نهاية القصة التامرية)- أحداً منها لم يعد يجرؤ على الاقتراب من نوافذ ذلك البيت.

والذي يبدو للناقد أن جفاف ذلك الغصن المتطاول والمتحسِّر والمتطلع إلى الكشف والمعرفة، كان بفعل فاعل، ولم يكن هذا الفاعل المسكوت عن صفاته لغرض تشويقي فاعلاً ذا سمات محمودة أو مزايا ممدوحة، وإلا لما شهق الغصن متعجباً أو متألماً أو مستنكراً مما تعاينه عيناه...

وقد اختار الكاتب عنوان قصته بحذق وبراعة، وهو الخبير باختيار العناوين، فجعله (الوطن المفدّى) وذلك توجيهاً للقارئ ليرى البيت، وقد راح يكبر ويكبر، حتى يصبح بيوتاً وأحياء وقرى ومدناً، بل قُلْ وطناً. وبما أننا بدأنا نفك رموز هذه الأقصوصة، فإننا نرى الأغصان التي دبَّ الخوف في ثناياها وأنساغها ولم تعد تجرؤ على الاقتراب من البيت، هي المعادل الموضوعي للمواطنين الذي دُجِّنوا ومُوْرِسَ عليهم ما مورس على المواطن المصفوع مراراً في قصة (صامتون). وهكذا تبدو بعض قصص زكريا تامر تتجاوب فيما بينها، وتعين إحداها على فهم الأخريات من أخواتها. ومما يتجاوب صداه مع صدى قصة (الوطن المفدى) قصتا (المُفْتَضَح) و (المستشارون).

وإذا رحنا نحصي الموضوعات التي سَخِر منها (تامر)، وسخَّر كتابته من أجلها، فإننا نراها تتمثل برذائل الناس من خنوع وطمع وكذب وغباء ونذالة. ولا شك أن أدباً يندّد بهذه الأشياء، هو أدب يمجد البطولة والزهد والصدق والذكاء والشهامة.

وبعد، فإننا، وإنْ توقَّفنا عند الشأن السردي في هذه المجموعة خاصة، لم نَرَ الصواب في الاقتصار على الشكل فحسب، فالسرد كان وما زال الوسيلة التي نعقل العالم بها ونعقل أنفسنا، كما يرى (جوناثان كوللر) –(انظر زمن الرواية، لجابر عصفور ص91)، وعليه، فالسرد يبدو لنا مُتَماهياً مع علم الدلالة الذي يقيه من أن يكون لعبة شكلية فحسب. وقد ذكرنا في مطلع دراستنا هذه أن نظريات السرد الحديثة تتعامل مع السرد بوصفه نتاجاً اصطناعياً ينظّمه قراؤه ويمنحونه معنى. وربما ساغ لنا الزعم أننا لم نقم هاهنا بشرح تقنيات السرد دون أن نعطيها دلالات من نوع ما، ذلك لأن النموذج المختار من أدب (زكريا تامر) كان مثالاً على سرْد مُفْعَم بالمعاني، وأدب ضاجٍّ بالرموز والدلالات والإشْكالات أيضاً. وهذا سرٌّ من أسرار العظمة والخلود في الآداب كلها.

❑

▪ المراجع:

1-القصة القصيرة- النظرية والتطبيق، لانريكي أندرسون امبرت، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة، 2000.

2-نظريات السرد الحديثة، لوالاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، القاهرة، 1998.

3-الحصرم، لزكريا تامر، بيروت، 2000.

4-زمن الرواية، لجابر عصفور، القاهرة، 1999.

5-مجلة الناقد، بيروت، دار الريس، العدد 82، نيسان 1995.

د.عادل الفريجات

❑

قراءات... قراءات... قراءات

مع الروائية

/ عائدة الخالدي /

هي قصة حب، حب امرأةٍ أولاً، لرجل هو الآخر، ضمن مجتمع متمترس خلف المتعارف عادة وعقيدة، حب ينسف المعطى المكاني بمقاييس مختلفة متمردة تبرز بعفوية الإيمان بما تراه يحقق الذات الأنا بمفاهيم قابعة في العمق متشكلة مع القناعات الشخصية ضمن مشاعر من المتناقضات والمتغيرات بحكم المفاهيم، مفاهيم القناعة، أو الرهبة من واقعية الاعتياد أو الغيبي، وتظهر صارخة برغم كل السدود والحدود.

قصة حب تكاد تكون فريدة بين قصص الحب ضمن ميزات متعددة أولها التفاني الجارف إلى أبعد مدى، عواطف تهمل في مواجهتها كل عاطفة أخرى حتى الكرامة، حتى إنها تتكافأ مع الأمومة أو تفوقها حرارة.

فهل هي هكذا عواطف النساء؟

إنها تُطلعنا نحن الرجال على نوع من الحب لم نعرفه ولم نختبره، ولعلها تشعرنا بضآلة الجسد أمام الروح التي تهوى وتحب، وحين تريد التعبير عن هذا المعنى تقول:

. "أرأيت حب المرأة؟! . إنها تحب بقلبها، والرجل يحب بشهوته، فحبها باقٍ وحبه متحول"، ص 33.

رغماً عن هذا، هي تمارس حب الجسد ولا تهمله إهمالاً كاملاً، غير أن أيٍ استعمال أو ممارسة جسدية داخل أو خارج المعطى الشرعي موظفة لهدف محدد. فمن تبذلها مع الزوج. تكون بغرض الحفاظ على استمرارية الحياة الزوجية مع زوج لا تربطها معه رابطة الحب والعاطفة. تقول في ص 13 وتقصد الزوج بيتر:

. كيف أصبحت منذ البداية رفيقته، ولم أصبح أبداً حبيبته؟!

وتتابع، تقصد بالآخر المشارك، الزوج بيتر:

. أين هو هذا الشيء المفقود بيننا . هذا الشيء الذي أسميه الشغف! كيف أدعوه مفقوداً، وهو لم يكن منذ البداية

موجوداً؟..

وهنا ينطرح السؤال ملحاً:

. "إذن لماذا تزوجت من ذلك الأجنبي الغريب في تصرفاته وعاداته بكل المقاييس؟ كما توضح ذلك لاحقاً في مواضع متعددة من الرواية"..

مابينها وبين الزوج الغريب كل شيء عدا الحب، بينهما حياة منسجمة بما تيسر لها من العواطف الباردة كان أهمها التفاهم والصراحة ومن ثم كما تعدد (ودّ، إلفة، عطف وحنان)..

لابدَّ أنها في البداية كانت مبهورةً بهذا الرجل الوسيم، والذي أصبح يبدو أصغر منها بسنوات، كما كانت مبهورة بحضارة انتمائه، حضارة الغرب التي يحملها في رأسه ودمائهِ وعاداتهِ وأفعالهِ.

أو أن هذا الزواج كان هروباً من تقاليدها وأعرافها، أو عادات بلادها التي تعتبرها جوفاء، لقد خلفت قواعد بلادها خلف ظهرها ويممت شطر الغرب تبحث عن الحب الحقيقي فلم تجده، تقول في الصفحة /126/:

. كان زواجي من بيتر مجرد هروب.... هروب.... الخ.

برغم ذلك لم تمنع جسدها العطاء والممارسة مع الشخص الآخر الذي عشقته (الدكتور الطبيب) الذي التقته صدفةً وأحبته من النظرة الأولى. ثم بذلت له الجسد في عبارات ملتبسه، تقول في ص /30/.

. كنتَ مستعجلاً، احتويتني بذراعيك القويتين وغمرتني بقبلات محمومة، وعندما استعدت وعيي كنت تحضر لي فنجاناً من القهوة..

في الصفحة /56/ تقول:

. لأول مرة أشعر بقوة رجل . أتلذذ بعناق يكسر أضلاعي.. / أشتاق إليك.. لرائحتك../.. رائحة رجل تشتهيه امرأة.. وأنا امرأة/ امرأة ملعونه!..

وفي صفحة /65/ تقول:

. لم أعد أثيرك، فقد حصلت عليَّ، وانتهت اللعبة، لعبة المطاردة..

الرواية . كما سلف . تطرح موضوعاً جريئاً وفريداً، ولكنه ليس إلى درجة التفرد، قد يكون فريداً في طرحه أمام القراءة صراحةً، بحيث أحدث صوتاً عالياً، هو صوت الصدمة وضجتها..

الموضوع الفريد ذو الضجة الذي عمل على إشهار العمل الروائي وانتشاره. هو: زواج فتاة شرقية عربية من رجل غربي. وأكثر من هذا كونها مسلمة وكان هو يدين بالنصرانية، ولن أقول إن فعلاً كهذا لم يُجْتَرَحْ من سواها من فتيات مسلمات، الأمر حصل كثيراً في مجتمعنا بصيغة أو بأخرى ولكنه لم يطرح علانية هكذا في عمل روائي له فعل الوصول إلى شريحة واسعة من الناس. لن أقف عند هذا الحد، سأتوسع لأعطي أبعاداً أوسع وهي أنه . أي الزوج بيتر . متحلل إلى حد المساس بتعليمات دينه. فهو لا يرى حرجاً في أن يكون لزوجته عشيق تقابله وتلتقي به، ويصل الأمر إلى حد إقدامه على دفعها للقاء به، إنه نحو مما نسمعه عن التسامح في المجتمع الغربي. مما يتم تناقله شفاهاً، ولا أبلغ درجة الإيمان بأن ما نسمعه أو ما قرأناه في العمل الروائي هذا حقيقة، فهل هذا حقيقي يا ترى...

حقيقة أن العبارات في الرواية لم تعط حدوداً واضحة لهذه اللقاءات، ولكنها تبدو غير محدودة، ولا أظن أن الدين المسيحي يسمح أو يشجع أو يتسامح بمثل هذا، بل يحض على أن يصون الزوج زوجه ويحميها ويحصنها ضد الانحراف، هذا ليس ظناً فحسب بل يقيناً، ولكن ما يحصل أو ما قرأنا يحصل خارج إطار العقيدة، في مجتمعات لا تتقيد كثيراً بتعليمات الدين، أو أنه حصل ضمن عمل وسرد روائي مبدع.

يحدث ما سُردَ في حين تبدو هي على النقيض، متمسكةً بطقوس دينها وعباداتها التي تمارسها تديناً.

تقول في صفحة /224/:

. سيحين قريباً شهر رمضان. /سأصوم وأصلي../ وأطلب من كل قلبي من الله أن يشفيني منك!..

(آه... كم أود ذلك!)..

فإن جئتَ وجئتُ أزوركَ في العيد، فاعلم أن الله لم يقبل توبتي!..

الصفحة /264/ تتضمن تضرعاً لله وإيماناً، ثم كفراً، هنا تظهر حالة نزق تستدعي بعض العبارات المبطنة بالكفر. لكنه كفر غير صادق، تقول:

. لماذا لا تسمعني يا ربي وتريحني؟!... أنا لا أطلب منك المعجزات، أصلي لك وأصوم، ولا أؤذي أحداً/ فما الفائدة؟!/ لن أصلي لك بعد اليوم ولن أصوم(*)..

إن هذا الكلام بطبيعة الحال ليس مقبولاً، ويبدو من سياق النص أن البطلة تعيش حالة من التناقضات المستندة إلى مفاهيم خاطئة شخصية متأثرة بثقافات غربية زائفة، فهي بعد أن تفعل ما تفعل من آثام على النحو المتقدم، تأتي لتقدم لنا موعظة تظنها تشفع لكل آثامها. في صفحة /155/ تقول:

. ليست الخيانة أن يكون للرجل صديقة . إن الخيانة هي الكذب..!.. أن يكذب الرجل على شريكة حياته ويشاركها فراشها وهو يوهمها أنه يحبها، بينما تكون له صديقة وربما صديقات في الخفاء..

هي تعتبر هذه الموعظة غطاءً لجنوحها ومبرراً له، إذ تقول بذات الصفحة . نحن أحياناً لا نستطيع التحكم بعواطفنا التي قد تكون أكبر منا . وتعني هنا الحب الذي غزاها . والإنسان قادر على المسامحة بوجود الصراحة والصدق، وعاجز عنها أكثر بوجوب الكذب...

مهما يكن فإن حدث الزواج غير المتكافئ والغريب هو ما أعطى لهذه الرواية ضجتها وغرابتها، وماعدا ذلك يبقى عادياً مطروقاً بخلاف ما أشرت إليه آنفاً من تطرف حالة الحب إلى أقصى حدود التنازلات الاعتبارية الذاتية في سبيل من تحب والإبقاء عليه وتحقيق الاتصال والوصال الذي يأباه الحبيب بعد الحصول عليها، فتذلها رغائبها وتمحو كرامتها. ص /105/.

على رغم الجفاء لم أشعر أبداً أني ناقمة عليك، بل مجرد حزينة من أجلي وأجلك.. أريد أن أراك . وأريد أن تصالحني.

أمثال ماتقدّم كثير جداً في النص، إذ تستمر حتى نهاية الرواية في حالة من التمني والترجي لكي تحظى برضا الحبيب الذي يزداد بعداًوتكبراً وصلفاً، لا يلين له جانب أمام رقة العواطف التي تريقها، عند قدميه الأمر الذي يصل به درجة الرفض الصريح والطلب إليها أن تنقطع عن الاتصال به.

تدور أحداث الرواية منذ البداية وحتى نهايتها على لسان البطلة الراوي الأنثى، وهي . أي الخطاب الروائي السردي . يدور على بياض مئتين وثلاث وسبعين صفحة من الحجم الكبير من منشورات اتحاد الكتاب العرب معنونة بما يعني التطابق مع المرغوب المؤمل وهو (وقد يأتي الخريف ربيعاً)، بالرغم من أن أحداث السلسلة المذكراتية تطرح غير المؤمل..

الرواية مكتوبة بأسلوب هو في سبكه أقرب مايكون إلى كتابة المذكرات، والنسيج في خيوطه سهل جميل بسيط، وهو بعيد كل البعد عن التقصير وقريب كل القرب من الفهم المباشر سردي متقطع إلى فصول تطابقت مع فصول السنة الأربعة، متناهية إلى جمل مقطعية تقفز قفزات رشيقة من فكرة إلى فكرة لتخلص من أسلوب الإسهاب المتسلسل ولتخلق نوعاً من التكوين والانبهار، غير أنها ليست منفصلة عن المحور العام، بل مرتبطة بجذعه راسمة تلك الأغصان المتفرغة عن دوحة الأحداث الجميلة، مرتبطةً معها بخيط النسغ المشكل من جمالية البناء ومتابعة الحدث.

غير أن ما يؤخذ على العمل عدم وجود الانزياح الفني عن معيارية السرد الروائي وكذلك عدم تنامي الحدث تنامياً حاراً مثيراً ومحفزاً على المتابعة بشوق أكبر.

هذا الأسلوب المغصن للدوحة الوارفة التي أطلقتها الأديبة عائدة الخالدي بين يدينا وتحت مجهر وعينا الثقافي يذكرني بأسلوب الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي"، ويتضح من النص أن الأديبة عائدة الخالدي قرأت الروائية "مستغانمي" ولها منها موقف نقدي يتعلق بالراوي الذكوري فقط. بينما تورد لها نصاً مقطعياً مستعاراً من روايتها ذاكرة الجسد، في الصفحة /11/.

دلالات في النص:

يتبع النص السردي منذ البدء وحتى النهاية في خطابه ضميرين اثنين. ضمير المخاطب وهو موجه إلى الحبيب الطبيب وتبدو فيه المواجهة الدائمة في حال غيابه وكأنها تفترض وجوده الدائم في حياتها وقلبها ومشاعرها، وهذا الحضور الدائم في طريقة الخطاب والمخاطبة يدل على الإقبال العاطفي المستمر من العاشق نحو المعشوقة.

تقول له في بداية الفصل الأول. وبعد المقدمة الشخصية الممهدة.ص11.

. هل أخاطبك بضمير المخاطب، أم بضمير الغائب؟ . فأنت دائماً غائب عندما تكون حاضراً وحاضر عندما تكون غائباً.

وحين تنهي مقطعاً لأحلام مستغانمي تقول:

. من هنا سأبدأ الرواية ....

معك ...

أروي لك تفاصيلها أحياناً دون رابط زمني...

أرويها لك كما تأتيني عفو الخاطر...

ولكن اختيار ضمير المخاطب في مواجهة الحبيب لم يكن عفو الخاطر دائماً كان مخططاً له منذ البداية عمداً، غائباً حاضراً على مدى السرد في الرواية كاملاً، حيث تقول له في الخاتمة ص 273، وفي الجملة الأخيرة تقريباً، إذا جنبنا جملتي التساؤل الأخيرتين.

. سيأتي الصيف الثالث، والخريف الثالث وأنا ما زلت أحبك!..

إلى اللقاء..

فهل هناك دليل لفظي أبلغ من هذا الذي تريد كمؤشر على مدى الحب وعمقه؟..

لا أعتقد..

الضمير الآخر الذي تستعمله للدلالة على صورة العلاقة العاطفية مع الزوج بيتر.. ضمير "هو" إنها لا تتحدث عنه إلا بضمير الغائب، وكأنها تدير ظهرها له لتعبر عن انتفاء الحب فيما بينها وبينه. وهي حالة معاكسة تماماً لحالة المخاطب الأول وبالتالي مخطط لها ومقصودة، بل الأعمق من هذا كله والأكثر دلالة على البعد والتباعد أن أول الجمل والعبارات التي تتحدث عن الزوج تأتي على لسان غريب، إنه ضمير الغائب المغيب البعيد ص 12، تقول:

. غريب أمركما ... ربما يعاني زوجك من بعض الضعف، لكن المشكلة ليست صحية بحتة، بل هي مشكلة عدم انسجام فيزيولوجي..

زوجي لم يكن يرغب بالإنجاب.. (هذه أول كلمة تتحدث فيها عنه بضمير الغائب مباشرة من قبلها فهل هناك دليل لفظي أبعد من هذا الذي تريد كمؤشر على مدى التباعد وانتفاء الحب؟ لست أدري...)..

تحيرني شخصية الزوج بيتر وتثير لدي زوبعة من الأفكار المتصارعة، ما هذا البرود؟ أيعني عدم الحب؟.. أم أنه حب من نوع خاص: ارتقت فيه الروح كثيراً عن الملموس والمحسوس؟.. تبلغ الأمور فيه حداً ينتبه فيه إليها وهي تبكي في الليل ولهاً، فيطبطب عليها مواسياً ويسري عنها آلام نفسها وأحياناً يدفعها إلى لقاء الحبيب علها تجد السلوى؟.. فتثور هي في داخلها على بروده وعدم إحساسه المتوازي، ماذا نسمي هذا أهو حقيقة برود أم هو ارتقاء، أم هو حالة عالية من الفهم للعواطف الإنسانية وإدراك لعذابات الروح تدفعه إلى الرحمة بالمحب والحنو عليه، أهو كل هذا أم هو التخلف عن مفاهيمنا، وهل السوي هو الذي يغار ويثأر ويغضب ويكون أنانياً إلى درجة المصادرة والتعذيب؟ وهل يستطيع أحد وقد فهم الطرف الآخر أن يتنازل عن مشاعره ويعلن انتماءه إلى العقلية المضادة الأخرى؟

هذه زوبعة من الأفكار أثارتها لديَّ شخصيّة بيتر. الزوج بسلبياتها وإيجابياتها . من وجهة نظرنا . ولا أظنني سأسمح لنفسي أن تخوض في غمار التحليلات التي قد يكون لها منعكسات غير مرئية واعياً.

الفضاء الروائي:

فضاء العمل الروائي لدى الروائية عائدة ممتد واسع، خارجي وداخلي فهي.. أعني البطلة . دائمة الحركة، دائمة الترحال، يتوافق ذلك مع وهجها العاطفي المتفجر ويتواكب معه، إنها متحركة مع عواطفها فهي تتبع الحبيب إلى فضاءاته المكانية (عيادته، منزله، بيوت أقاربه وإلى بيتها)، وهي قلما تعنى بتفاصيل المكان وموجوداته عدا الطبيعة التي تعنى بها قدر عنايتها بوصف الأشخاص.

إذن الفضاء لديها أمكنة عديدة وكذلك هو الشرق وتحديداً سوريا (دمشق . واللاذقية)، في أضيق تحديد وكذلك الغرب الذي لا تعنى بالشوق إليه قدر عنايتها بالشوق إلى الوطن الذي يظهر حنينها إليها في مواضع متعددة ولا يظهر إلى الغرب رغم أن الزوج منه بل هي تهرب إلى سحر الشرق الذي يسرقها ويسرق بيتر أيضاً، وهذا ماجاء على لسان شخوص العمل الروائي ويبدو أن الفضاء يشكل وحدة التحرك ضمن النطاق العاطفي فالبطلة الراوية لا تتحرك إلا في الأماكن التي تحب والتي يخفق فيها قلبها .

الأشخاص:

الأشخاص في الرواية في غالبيتها ثانوية، والشخصية الرئيسية هي البطلة "كارمن" التي تضج بالحب والوجد والحركة، والراوية، هي الفاعلة الرئيسية لا يجاريها من غليانها الروحي والجسدي أحد، والشخصية الثانية هي شخصية المحبوب هذه الشخصية المثيرة للتساؤلات بنزواتها ونفورها من المتابعة، لم تحز هذه الشخصية التحليل المناسب لجوانيتها الإنسانية الدوران فيها كان قاصراً على الحالة العاطفية، فلم نجد لها براعات طبية أو إنسانية، أو ما شاكله مما يبرزها ذلك البروز المحبب، الاهتمام كان شكلياً بشعرهِ، بطولهِ، بشخصيته الظاهرية، بقبلاته الحارة ولمسات يديه، ومن ثم بنفوره المؤلم بعد الحصول على ما يريد، لو أن العين التي تراه كانت عين غير عينها لكان جديراً بالكره بدل الحب ولكنها عين المحب العاشق.

الشخصية المحيرة والتي أراها أكثر أهمية من شخصية الحبيب هو "بيتر" الزوج، هذه الشخصية التي تقول عنها: ص 126.

ـ والتقيته غَربي، لكنه غريب عن عالم المادة والجنس والمخدرات... غربي مأسور بروح الشرق الذي درسه وأحبه/ جذبني إليه بصدقه وجديته..

. ص 155، أنا أعلم علم اليقين أنه ليس لبيتر صديقة.

. ص 192 كان بيتر يعانقني وأنا أبكي/ لا أدري متى بدأ البكاء، ولا متى ضمني بيتر إليه .../ كنت أبكي من جنوني ومن يأسي ومنك...

ألا تدعو هذه الشخصية إلى الحيرة والاستغراب والتفكير من ضمن مكنوناتنا الفكرية؟؟..

الشخصية الهامة الأخيرة هي "ليلى" شخصية غائبة حاضرة بما يسرد عنها وعن وطنها هي شخصية سلبية بقدر ما تثير من إشكالات للأهل الوالدين والجدين والفريق الطبي وبقدر ما تثير من جرح غائر في القلب ونزيف، إنها مشلولة ولذلك تبدو مشلولة حدثياً، فلا تنامي مثير في هذا الحدث سوى المتابعة الهادئة لحالتها التي تتراوح بين التماثل للشفاء والانتكاس على مدى العمل في الرواية وببرود لا يثير الاهتمام، وقد كان حدثاً أهلاً لاحتلال الصدارة وتشكيل المحور الدرامي الكبير في الرواية وبخاصة لأن البطلة هي الأم..

وفي النص الكثير من الشخصيات التي تغني أحداث وسرد النص إلا أنها تبدو ثانوية بتفاوت والبعض منها هامشي لا يلفت نظراً أو يستحق اهتماماً، ولكنه وظف بدقة ضمن النص.

***الزمان:** زمن العمل الروائي في هذه الرواية لا يمتد كثيراً إنه زمن فصول أربعة... وزمن الحب.*

الفصول الأربعة مقترنة بالحب وهي: الربيع الأول، الصيف الأول، الخريف الأول، والشتاء الأول، ثم تتكرر الربيع والصيف والخريف والشتاء الثاني وأخيراً الربيع الثالث.

وماتزال قصة الحب مستمرة لا تنتهي من طرف واحد له التوق والجموح ولوعة الشوق إلى الحبيب الناكر للحب والمبتعد عنه

بصلف وقسوة.

تبدأ قصة الحب المحور الرئيس في الرواية ولا تنتهي اعتبارياً وعاطفياً من طرف العاشقة، أما روائياً فالنهاية مفتوحة على الأمل على رأي رولان بارت أن على الكاتب أن يترك للقارئ هامشاً للتأمل والتصور لنهايات قد تحصل: لذلك تقول: ص 273.

. سيأتي الصيف الثالث والخريف الثالث وأنا ما زلت أحبك..

فهل يأتي الخريف ربيعاً؟!

قد يأتي الخريف ربيعاً؟!

إلى اللقاء..

تجربة الروائية "عائدة الخالدي" في روايتها قد يأتي الخريف ربيعاً تجربة أولية ناجحة بأسلوبها وجملتها وحدثها الأول العشقي والثاني الزوجي الموحي بآفاق واسعة والذي يطرح أفكاراً كثيرة للمناقشة. وهي أي الرواية ومن ورائها الروائية تطرح الكثير من الأفكار والمواقف التي لا يسعف الوقت للتصدي لها بحثاً ونقداً وتدقيقاً.. ولعلي استطعت أن أمسك ببعض الخيوط منها، متمنياً أن تتكرر هذه التجربة الروائية الجريئة فما أحوجنا إلى الصوت الأنثوي الجريء!...

*** مأمون الجابري.**

▪ الهوامش:

(*). مايدل على أن كفرها نزوة عودتها إلى الإيمان، ص 266 حيث تعترف لأمها بكفرها التي تحذرها من الكفر وتنبهها وتذكرها بأفضال الله عليها (أنسيت كم من مرة أنجاك فيها في اللحظة الأخيرة وأرسل لك الحل المناسب لأنك طيبة القلب ولست أنانية ولا تؤذين أحداً)..

قراءات... قراءات... قراءات

محمود درويش

وتناغميّة الاغتراب والكشف

كيف تستحضر القصيدةُ ذكرياتِها، وحدوسَ اللحظَتين: الحاضرة والغائبة..؟

وعندما تفعل القصيدة ذلك، هل تكون قد كتبت سيرة وطنها.. أم أنها تظلّ وطناً جوّالاً بين اللغة والشاعر والقارئ..؟

يجوب محمود درويش اللغة مخترقاً مساماتها إلى نيران الرموز.. يحترق معها، ويشكّلان فراشة تشبه فلسطين، جناحُها الأول يظلّل مجموعات "درويش" من "أوراق الزيتون"، وحتى "سرير الغريبة"

وجناحُها الثاني يظلّل المجهول، ويسترق منه أناشيدَه وما تبقّى فيه من غربة..

هكذا، وعبْر حركات هذين الجناحَين، تتشابك الشعرية "الدرويشية" التي نختطف منها مجموعة (لماذا تركتَ الحصانَ وحيداً) حيث يطالعنا الرمز ومنذ العنوان بطريقة استفهامية معاتبة وجامحة وغير ناسية لِما قالتْه في (أحمد الزعتر):

ليدَين من حجر وزعتر

هذا النشيدُ... لأحمد المنسيّ بين فراشتَين

مضت الغيومُ وشرّدتني

ورمتْ معاطفَها الجبالُ وخبّأتني(1)

في التجربة الدرويشية تتحرر طاقة الوحدة والاغتراب إلى منطقة القلق النصّي المتكوّنة من ترابطات الصور ودراميّتها وتجاوراتِ علائقها وإيقاعات حالاتها.. ولا تصبّ هذه الطاقة المتحررة في الرمز وحده، بل تتجاوزه.. تاركة لنا الرمز ككهف نعبر منه الدالَ إلى الدلالة.. وعندما نكون قد أصبحنا في (البرزخ) حيث الوجود واللاوجود، الحضور والغياب، فإننا نستكشف كيف تتلاقى الرموز الموروثة والمبتكرة لتتناصّ مع الأسطورة كذاكرة خلفية متفاعلة مع الصورة الدرويشية، القابلة لقراءات متعددة، والمستمرة في حركتها الصيرورية..

فما هي سمات هذه الحركية وإلى أيّ فضاء استطاعت أن توسّع بنية قصائدها عندما ارتكزت على العوامل الفنية وأهمّها: الرمز والأسطورة..؟.

بين النشيد والبحر والزعتر يغترب (أحمد العربي) وفي ذلك الاغتراب إشارة استبدالية بين (أحمد) و (محمود درويش) بمعنى بين إسقاطات (محمد "ص") وبين الذات الشاعرة الرافضة للواقع والراغبة بالانبعاث من صورها بهيئة جذور أرضية وجذور سماوية وبهيئة العناصر الموحية، المتماوجة بين هذين النوعين من الجذور (الغيوم/ الجبال/ الجرح/ المدن/ الزمن/ الرماد/ النخلة) وتكتسب هذه الرموز الطبيعية مجالاً آخر في مجموعة (لماذا تركتَ الحصان وحيداً)(2) مستبدلة رموز (الانبعاث) برموز أخرى تبدأ مع (الحصان) بكل دلالاته عابرة رموزاً طبيعية أخرى (النورس/ الشجر/ الماء/ النار/ الصبار/ السماء/ الأرض/ إلى آخر ما في المجموعة من رموز) ولا تنتهي في القصيدة الأخيرة (عندما يبتعد) المتمحورة حول (الفرس) وما يقابلها من شمولية للأرض

والوطن:

الشاي/ التل/ التين/ الشعير...

تنسجم المجموعة مع عنوانها المجزّأ إلى ستّ بوّابات مزجت الواقع بالحائر، ونسلت منه الحلم إلى صورها المنبنية على الإيقاع وإيقاع الحواس والرؤيا، وعلى المخيلة المسترجعة لأبعادها التراثية، وعلى الغامض القادم من جهة المستقبل. سبقت البوابات قصيدةُ الافتتاحية التي اختزلت فضاءات المجموعة بين الذات وشبحها كدليل على الانفصام الأنوي الشعري المنبعث من المعاش اليومي بكل أبعاده: الوطنية، السياسية، الاجتماعية، وكأن قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) تختصر مسافة الآتي وما سيحدث ليس في القصائد وحسب، بل، في الواقع العربي الآتي أيضاً، المتفتّت قبل البوابات والمتهيكل بعد رمادها الذي حين نضيف إليه القصيدة الافتتاحية، نجد أن وحدة (الحصان) قد أصبحت سبع بوابات ولا يخفى ما لهذا الرقم من دلالات مقدسة يكتمل عبرها الخلْق مثلما تكتمل معها طروادّية الحصان وشبحيته المتمسكة بالتحول من خلال عناوين المجموعة المشكّلة في النهاية وحدة نصية كبرى:

*(1) **أيقونات من بلّور المكان وتضمّن هذا العنوان- البوابة:** القصائد (في يدي غيمة/ قرويون من غير سوء/ ليلة البوم/ أبد الصبار/ كم مرة ينتهي أمرنا/ إلى آخري وإلى آخره).*

*(2) **فضاء هابيل:** (عود إسماعيل/ نزهة الغرباء/ حبر الغراب/ سنونو التتار/ مرّ القطار).*

*(3) **فوضى على باب القيامة:** (البئر/ كالنون في سورة الرحمن/ تعاليم حورية/ أمشاط عاجية/ أطوار أنات/ مصرع العنقاء).*

*(4) **غرفة للكلام مع النفس:** (تدابير شعرية/ من روميات أبي فراس الحمداني/ من سماء إلى أختها يعبر الحالمون/ قال المسافر للمسافر: لن أعود كما../ قافية من أجل المعلقات/ الدوري، كما هو).*

*(5) **مطر فوق برج الكنيسة:** (هيلين، يا له من مطر/ ليل يفيض من الجسد/ للغجرية، سماء مُدّربة/ تمارين أولى على جيتارة إسبانية/ أيام الحب السبعة).*

*(6) **أغلقوا المشهد:** (شهادة من برتولت بريخت أمام المحكمة/ خلاف غير لغوي، مع امرئ القيس/ متتاليات لزمن آخر/ عندما يبتعد).*

ثلاث وثلاثون قصيدة توزعت على سبعة مرتكزات، كأنها تتناغم مع (أيام الحب السبعة). ظهر التوزيع بشكل تقاسيم حافظت فيه قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) على رقمها(1) لتكون قابلة للإضافة كدلالة مدوّرة في المجموعة إلى باقي القصائد التي توزعت على الأرقام:

(6): في كل من العناوين (أيقونات من بلور المكان/ فوضى على باب القيامة/ غرفة للكلام مع النفس).

(5): في العنوانين: (فضاء هابيل/ مطر فوق برج الكنيسة).

(4): في العنوان الأخير (أغلقوا المشهد).

وهكذا تدور دلالات الرقم سبعة بين النصوص بشكل ممحو لا تكتبه سوى الإشارة التي ذكرناها، حيث تنعزف هذه الدلالات مع بقية الرموز الموروثة من أسطورية وواقعية لتدور في مدارها الأعظم الناتج من تقابل الرمزين المحوريين في المجموعة (الحصان/ شبح الشاعر القادم من بعيد) بحيث يظل هذا المدار مركزاً يتجسد كشخصية أسّية في حدثيّةِ القصائد وسِيْرتِها الجمعية والذاتية. وعلى ذلك فإن بناء النصوص لم يقتصر على المخيلة، بل امتد عميقاً في الذاكرة، وضم إلى أحلامها حيزاً نفسياً. زمكانياً، تنوع ظهوره بين السردية والتوامض.

الحركة الافتتاحيّة:

يختزل (درويش) حدسَه الرؤيوي الكلّي في قصيدته الأولى (أرى شبحي قادماً من بعيد..) وذلك من خلال بؤرة الفعل (أطلّ)= (هو الذي رأى كلّ شيء) المتعادلة مع الفعل الرؤيوي (أرى) والذي يشكّل الرحم العمائي الأول للمجموعة، حيث الاستشراف المتّسع والمنطلق إلى جهتين: جهة الهبوط إلى الحدس الجوّاني. وجهة الصعود إلى البُعد الكوني. أمّا نقطة التقاء

الجهتين، فهي المدار القصيدي الذي تشكلتْ منه

جهة ثالثة. بإمكاننا تسميتها (جهة الأثر) حيث اللغة النصية ببُنَيَتَيْها (العميقة والسطحية) المكّونة لفضاء جهة الأثر والتي فيها تتم عملية التحوّل (الصاعدة. الهابطة) وكأنها بذلك تؤلف العالم الأرضي* كعالم ثالث تتفاعل فيه حركة الجهتين بكامل مرموزاتهما، إيقاعاتهما، صراعاتهما، وما يبقى من صورهما في منطقة الأثر. إذن، النبرة الأولى هي ذاك المحفّز التراكمي الكامن في فعل (أطلّ) وما يولّده من شبكة مدلولية تتناسل أحداثُها في القصائد الأخرى من المجموعة. وما تكرار لازمة (أطلّ) إلاّ عامل توكيدي للمسافة الكامنة بين (أرى) و (شبحي) حيث تعبر حركة النصوص لتنزلق من مسرح (أطلّ) كفعل جانسَ الحركة المستمرة بأطلال الماضي عن طريق بثّهِ فيها روحاً أخرى حرّضتْها على التداخل مع نسق القصيدة عبر ثلاثة منحنيات بيانية:

(1) الإطلالة على الخارجي الموضوعي: (أطل، كشرفة بيت على ما أريدُ/ أطل على نورس، وعلى شاحنات جنودْ).

(2) الإطلالة على الداخلي الذاتي: (أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها/ أطل على جسدي خائفاً من بعيد).

(3) الإطلالة على اللغة: (أطل على المفردات التي انقرضت في "لسان العرب"/ أطل على لغتي بعد يومين). إطلالة ثلاثية التباعد، اتخذت هيئةً شبحيّةً دالّة على الكثافة والتحوّل في ذات الآن:

أطلّ على ما وراء الطبيعة:

ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد؟

لا بد لمن يقرأ بحدس فني أن يكتشف الصلة البنائية بين (الحصان/ الجسد/ الرماد) المنجدلة كحدقة لفعلية الإطلالة المختلية في ما ورائية الصورة المتحركة بين قطبَيْن: (ما وراء الطبيعة) و (بعد الرماد). وما (سين) سيحدث، سوى مفتاح للدخول إلى المتجاذبات، المتنافرات، في تلك الصلة وقطبَيْها، بما فيها من تجادلات قائمة: على اللغة العادية (أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد المساء: نبيذاً وخبزاً. وبعضَ الروايات والأسطوانات)، وعلى اللغة المدهشة العابرة لـلا مألوفها من خلال الرموز الموروثة والمستحدَثة. والتي لا تخرج عن مقصدية الإطلالة بتشعّباتها: الموضوعية/ الذاتية/ اللغوية:

الصورة الرؤيا:

انبنتْ بعض الصور على حركة تأويلية إشباعية، منحت مكونها السياقي دلالة فائضة كانت السبب للاحتمالات المشعّة في النص ولدراميته المنتقلة بين الإشارات على هيئة شُحنات تدور حول بروتون أسّي هو (الأنا الرائية) والمريدة. والباحثة والمتوغلة في الإطلالة الثلاثية السابقة (الإطلالة على الخارجي- الداخلي- اللغوي):

أطلّ على شجر يحرس الليل من نفسهِ

ويحرس نومَ الذين يحبونني ميّتاً ...

أطلّ على الريح تبحث عن وطن الريحِ

في نفسها ...

أطلّ على امرأة تتشمّس في نفسها ...

تتعالق مرموزات (الشجر/ الريح/ المرأة) بالفعلية التي تؤديها توالياً: (يحرس/ تبحث/ تتشمس) منشئة في الحيز البَعدي لهذه الفعلية إيحاءات للمداليل تصارعت بين (الليل) وما يختزله من حركة معتمة أضاءتها (المرأة) كمرآة أخرى لـ (الأنا) أزاحت الحالة المعهودة للفعل تتشمس، وأدخلتها في مسافة الإطلالة الجوانية للرؤيا (في نفسها). وكأن الشاعر أراد أن يحرس العتمة من العتمة التي بات يخشى عليها من الخطر. والمألوف أن الإنسان يخشى من الليل وإيماءاته المظلمة القادمة من الحركة الاجتماعية وطغيانات الآخر كأحد المدلولات، أما الخشية على الليل فهي حالة تُجسّم الخطر وتجعله بُعداً إشباعيّاً يخاف منه الليل ذاته و لا يبقى الحارس غير (الشجر) بما تحمله هذه اللفظة من رمز لوني (الأخضر) ومن رمز انبعاثي، قد يكون واحداً من الأشياء التي ستحدث (بعد الرماد)- الدلالة المؤقتة على (الموت). نجد ترابطاً شفيفاً بين (الشجر) و (المرأة) يُعلنه الخصب والحياة والانبعاث،

* العالم الأرضي هو أحد العوالم التي تتألف منها الأسطورة، فإضافة إلى العالم الأرضي هناك العالمان: (العلوي) و (السفلي).

ولا يسكن هذا العامل في (أعماق الأنا الشاعرة) بل، نلمسه يتحرك في اللاثبات الذي نستدلّ عليه بـ (الريح) كدلالة مستمرة على (التغير) انضافت إليها دلالة فائضة عبر فعل (تبحث) وما تلاها من تكرار للفظة (الريح). وبينما تلتقي (الرِّيحان)، نتراءى أن التنامي بين طرفَي الخصب (الشجر/ المرأة) يلتقيان في الإطلالة (الجوانية).. كيف؟ هذا ما تومئ إليه جملة الريح المتحركة بينهما والمنسحبة نحو الداخل (تبحث عن وطن الريح في نفسها). ولا يحضر الوطن الغائب –المفقود– المغتصب إلا عبر تحويلية الداخل إلى خارج في صورة رؤيوية أخرى ناتجة عن جملتين متباعدتين في جسد النص، ملتحمتين عبر بنيته العمقى، ومشكّلتين فيما بعد لثنائية الخارطة الرمزية:

(1) (أطلّ على جسدي خائفاً من بعيد).

(2) (أطلّ على شبحي قادماً من بعيد).

وهكذا تنقلب العناصر على علاقاتها لتكون (في نفسها) ولتطل (على جسدها وعلى شبحها) وذلك ضمن خارطة رمزية ثنائية الانفصام والالتحام:

(أ)الرموز المنزاحة عن ذاكرتها الموروثة:

تمفصلت الرموز المستحضرة من الموروث الأسطوري (السومريون/ أسخيلوس) مع الرموز المستحضَرة من الموروث الديني (زكريا/ هدهد سليمان) مع الرموز المستحضَرة من الموروث الشعري (أبو الطيب المتنبي/ طاغور) مع تلك المستحضرة من التاريخ (الفُرس/ الروم/ أنطونيو) ومنحت القصيد خلفية قائمة على صراعات الحياة أتت بمثابة (الذاكرة الجمعية) للنص. وعن كيفية ظهور هذه الذاكرة نلمح ألقاً منزاحاً خدَم النص في الرمز الديني (أطل على جذع زيتونة خبّأت زكريا) بما في هذا الانزياح من استبدال واضح بين (النخلة) وبين (مريم) و (عيسى).

ظهر هذا الاستبدال كبُعد ثان للجملة التي رغبت بإيصال محمولها المباشر أيضاً (الزيتونة= الأرض= فلسطين تحديداً) وما يُثبت هذا التحديد هو استحضار (زكريا).

تُرى، ألا ينطوي الاستشراف المخبوء في فاعلية الإطلالة على تداول غايته المتجهة إلى مُواجدة الشاعر بروحه وجسده وشبحيته مع (زكريا)؟ وكذلك مواجدته مع (الشجر/ المرأة/ الزيتونة)؟. تشتمل الإطلالة على هذا البُعد بالإضافة إلى تضمّنها لفضاء جغرافي متعيّن انعكس بين (مصر) و (أورشليم): (المسافر من طبريا إلى مصر)/ (وهم يصعدون حُفاةً إلى أورشليم) ولا تكتمل جغرافية السفر المنسوبة إلى المتنبي، ولا جغرافية الصعود المنسوبة إلى الأنبياء القدامى إلا بصراعية الرموز الأخرى الظاهرة في النص:

أطل على لغتي بعد يومين. يكفي غيابٌ

قليلٌ ليفتح أسخيلوسُ البابَ للسلْمِ،

يكفي

خطابٌ قصيرٌ ليُشعل أنطونيو الحربَ

(ب)الرموز المبتكَرة وإسقاطاتها:

تجاوزت الرموز الموروثة أبعادها المتجادلة بين الشرق وبين الغرب. وغادرت إلى رموز (درويش) المستحدَثة، والمتداخلة في النسيج الشعري، لتبرز بعد الغَور في عمق البنية. لتبرز كذاكرة ذاتية للنص. فيها من التصوف مثلما فيها من الانتظار والترائي:

حصان النشيد: وما اختزله هذا الرمز من إيماء إلى (الشعر) ذاته. وإلى (حصان طروادة) وإلى الجزء الأخير من عنوان المجموعة (الحصان وحيداً) وإلى فجوة التغيّر المبثوثة من القصيدة (الريح تبحث عن وطن الريح في نفسها) وما شظّتْه هذه الفجوة من احتمالات العودة المجسّدة بحركة الغوص في الذات العارجة نحو (أناها) العليا بين الشعر والملحمة (الحصان) الموحي بتلك المدلولات، وبين المجال الحركي لهذا الرمز المرصود بمسارَين رمزيين:

(الريح) و (الوردة الفارسية) المتشعّبة بالإيحاءات المتصوفة والموارية لـ (الزهرة الذهبية) كدال خفيّ على (التكوين) دعمته رمزية السؤال:

وأسألُ: هل من نبيّ جديدٍ

لهذا الزمان الجديدْ؟

يعرف تماماً (درويش) أنه لا نبي جديد.. ولكن (النبي) هنا تمركز رمزاً للسؤال عن إمكانية انوجاد مصدر إنساني تغييري ملائم لهذا العصر الموبوء بالفساد والباطل.. وكأن (النبي) هنا يشير بطريقة أو بأخرى إلى (زرداشت) نيتشه وإنسانه المتفوق، والمنتظَر.. تكتسي لفظة (النبي) بهذا الاحتمال وباحتمال مُسقَط على الذات الشاعرة من خلال (زكريا) ومن خلال الرغبة بالعودة إلى مدلولات البياض الأولى (الطفولة):

أطل على صورتي وهي تهرب من نفسها

إلى السلّم الحجريّ، وتحمل منديل أمّي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدتُ

طفلاً؟ وعدتُ إليكِ... وعدتِ إليّ

ولو جعلْنا مدلولات (الطفولة) تعود إلى الوراء، لوجدناها تتحد برمزية السؤال (النبي) وبرمزية الغاية (الحصان) ثم تظهر كمعادل غير مرئي للإطلالة على علائق البحث المتناوبة بين (الريح) و (اللغة): (أطل على المفردات التي انقرضت في "لسان العرب"). تلك المفردات الموسوم بها العرب والتي لم يعد يجدها الشاعر فيهم: (الحرية/ الكرامة/ الإباء/ الشرف/ الشجاعة/ الكرم...).

لكنّ الطفولة لا تعود، ولا يأتي النبي، ورغم ذلك يبقى للشاعر فضاء آخر يتجاوز الواقع بالواقع، تاركاً الحلم نقطة تلتقي فيها ذاكرتَا النص (الجمعية/ الذاتية) لتُشَكِّلا صورة الحياة الطالعة من (الرماد) أو من (بعد الرماد):

تكفي

يدُ امرأة في يدي

كي أعانق حريتي

وأن يبدأ المدّ والجزْر في جسدي من جديدْ

ولا تتخلى صورة الحياة عن صراعها رغم بدئها من جديد فـ (المدّ) و (الجزْر) يتداولان دواخل الشاعر المتكئيّة بآثار حركة (البحر) التابعة لـ (القمر) وهذا ما يحيل إلى التسامي الروحي الهابط/ الصاعد في آن. والمتخذ من الجسد النصي المدون مكانية لعبور الروح وللتناقض الواقعي المبتعد إلى الحلم كبدء –دائماً– جديد. ومن مرادفات هذا الابتعاد. المعادلة التالية:

(المرأة= زكريا= الزيتونة= الحرية= الوطن= الذات الشاعرة).

رغم هذا التشابك الدلالي إلا أن قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد) لم تخل من اللغة المباشرة التي شوّشت على فنية الكثافة وصفائها، وهذه الملاحظة تنطبق على بعض ما جاء في المجموعة. فإضافة إلى ما ورد عن الأصدقاء الحاملين لبريد المساء،... نجد هذه العبارة (أطل على كلب جاري المهاجر من كندا منذ عام ونصف..)، ونستطيع أن نضيف كذلك اللازمة التي تتكرر لمجرد الحفاظ على الإيقاع (أطل، كشرفة بيت، على ما أريد) حيث برزت في النص أربع مرات دون أن ينوع فيها الشاعر الذي كان بإمكانه استبدال (بيت) الدال على (الوطن) بكلمات مناسبة أخرى، يحتمل مرتكزها، إضافة إلى "بيت" –وأعني بالمرتكز هنا (الشرفة) ثلاث ألفاظ تُناسب مدلولاتها حرارة النص وحركيته: أطلّ كشرفة "نار" على ما أريد/ كشرفة "بحر" / أما أطل الرابعة فتحتمل أن تكون (كشرفة ريح)..

بذلك نكون قد فتحنا البوابة الأولى على حركية المجموعة، مدركين أنها المسرح الذي تحرّكت عليه القصائد الأخرى الناهضة على تلوينات اللحظة الذاكرتية والآنيّة والآتية.

الحركة التحاوريّة

ترحل الحركة الافتتاحية إلى نصوص المجموعة بطريقة انتشارية توسّع آثارها عبر اليومي والماضي وما يتجزأ بينهما من مشاهد يستحضر فيها الشاعر صوت أبيه كصوت رديف للذاكرة وللمعاناة وللرحيل والاغتراب والخيمة.. ويدور هذا الصوت مع غيوم المجموعة وجراحها منسكباً بين البيوت الفلسطينية والمخيمات والأمكنة الأرضية الأخرى إضافة إلى الأمكنة التي تُنشئها القصائد والتي لها ملامح الخروج من الذات والعودة إلى الذات.

ومن ملامح الخروج والدخول يتكون بُعد زمانيٌّ نصيّ يصطدم بنفسه ليُنتج في الباطن الصوري تسارعاً وتباطؤاً لا مكتوبَيْن تدلنا عليهما حركيّة التواشج والتعارض والبوح والانبجاس والتألق، المؤلفة من حركتين أساسيتين هما الأثر المتراكم في الحيز الحلمي المؤدي إلى الأبدية:

(1)حركة الاستعادة- الذاكرة:

تنعطف الحركة الاستعادية في المجموعة عبر مسارب متلولبة. متوزعة على جسد النصوص، ومتضامنة في أثر السيرة الذاتية بكل تحولاتها، والسيرة الجمعية بكل تحاورياتها القائمة على تفعيل الرموز الموروثة (قرآنية/ أسطورية/ تاريخية..) وذلك لتجعل من هذه الرموز ذاكرة تراثية انتفض من فراغاتها الذاتي.. ولا تظلّ هذه الذاكرة كاستعادة عادية لزمن ماض وحسب، بل تتكثف لتكون زمناً جديداً لذاكرة متفرعة إلى: (الذاكرة الطفولية/ الذاكرة البدئية للأشياء/ ذاكرة الغربة/ ذاكرة الحاضر) والثيمة الأهم لهذه الذاكرة هي: السرد الدرامي الذي يحيل على تفاصيل الخَلْق (قابيل/ هابيل/ الغراب/ إسماعيل/ البئر) وعلى تفاصيل الخراب وتراجيدية الواقع المتناقض مع مقولة (الزمن كالنهر) حيث تُعيد الآلام جراحَها بشكل دائري ما بين (التتار والمغول والصهاينة وبونابرت والقيصر و...) ضمن هذه الدائرة يسرد (درويش) حساسيته التي لا تقف على حواف المحيط، بل تمتد إلى المركز بطريقة خافتة، تكتسب حضورَها من الأثر الرجعي للكلمات المتخذ سبيلاً للوصول موجتَين: المد والجزر. فموجة المد تُحيل على السيرة الذاتية. أما موجة الجُزر فتحيل على السيرة الجمعية.

(أ)- موجة المد وتداعيات الذات:

سنُركّب حركة الموجة وإيقاعاتها من خلال جمل شعرية متفرقة حققت أثر الاستعادة:

(وقلتُ للذكرى: سلاماً يا كلام الجدة العفويّ يأخذنا إلى أيامنا البيضاء تحت نعاسها ص 70/ ما زلتُ حيّاً في خضمّكِ. لم تقولي ما تقول الأمّ للولد المريضِ. مرضتُ من قمرِ النحاس على خيام البدو. هل تتذكرين طريق هجرتنا إلى لبنانَ، حيث نسيتني ونسيتِ كيسَ الخبز (كان الخبز قمحياً). ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس ص 78/.. وتركنا طفولتنا للفراشة، حين تركْنا على الدرجات قليلاً من الزيت ص 106/ لكننا لم نكن خائفين.

لأن طفولتنا لم تجئ معنا. واكتفينا بأغنية: سوف نرجع عمّا قليل إلى بيتنا ص 27/ -هل تعرف الدرب يا ابني؟- نعم يا أبي: شرق خرّوبة الشارع العامّ دربٌ صغير يضيق بصبّاره في البداية، ثم يسير إلى البئر أوسعَ أوسعَ، ثم يطلّ على كرم عمي "جميلٌ" بائع التبغ والحلويات ص 41).

وكما تعلن اللغة عن ذاكرتها، فإن الذاكرة الحاضرة تُعلن عن ماضيها بالعودة المتشابكة إلى الشخوص (الأم/ الأب/ الجدة/ الآخر/..) وإلى جغرافية المنسَلّ من الذاكرة (موقع بيت درويش في فلسطين وتحديداً قرية "البروة") وهكذا عبر الامتداد نحو ملامح الماضي وشخوصه ونحو الامتداد في الفضاء الجغرافي واستحضاره إلى الذاكرة الحاضرة. تظهر الذاكرتان (الطفولية/ الغربة) لتمتدا في مساحة الكلمات كظلال متعاكسة مع ظلال الانحسار المتمثلة بالواقع.

(ب)موجة الجزْر والتداخل مع الجمْع:

يشحن الشاعر موجة الجزر بموجة المد وذلك عبر (أناه) الظاهرة كراوية مباشرة وغير مباشرة للسيرة الجمعية (سوف تكبر يا ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهمْ سيرة الدم فوق الحديد. ص 33) ولتكتمل رواية السيرة بين الدم والبنادق، بين التتار والبئر والروم والغراب، فإن (درويش) يعيد للوطن حكايته أولاً (كبرتُ ليلاً في الحكاية بين أضلاع المثلث: مصرَ، سوريا، وبابلَ. ههنا وحدي كبرتُ بلا الهات الزراعة ص 71) ثم يربط بين رمزين: أولهما ديني، وثانيهما أسطوري:

(بحثتَ في بستان آدَم. كي يواري قاتل ضجِّرٌ أخاهُ ص 54) يخاطب الشاعر هنا (الغراب، أو كما جاء رمزه في القصيدة (جرس الغروب الداكن) وما المخاطب في النهاية سوى العصر المتلون بالأسود وبدماء الأخوة (هابيل) المتناسل من (آدم) والذي نجد له دلالة إسقاطية في موضع آخر من المجموعة:

(رمتني الأرض خارج أرضها، واسمي يرنّ على خُطايَ كحذوة الفرسِ: اقتربْ.. لأعود من هذا الفراغ إليكَ يا جلجامشُ الأبديّ في اسمكَ ص 71). تختلط الشخوص الرمزية (آدم/ هابيل/ جلجامش) في الذات الشاعرة، جاعلة من مرموزاتها ظلالاً لـ (الأنا) المستقرئة للواقع، حيث لا قيامة (فلتكنْ يقظاً قيامتنا ستُرجأ يا غراب ص 54) ولا حرب ولا سلام ولا..:

كل شيء هادئٌ في ملتقى البحرينِ

لا تاريخ للأيام منذ اليوم،

لا موتى ولا أحياءَ، لا هدنةً،

لا حرب علينا أو سلامٌ/ قصيدة متتاليات لزمن آخر ص 161

وتتناسج هذه الرؤيا مع تضمين قرآني، يثبت استمرار السَواد والدماء: (ويضيئكَ القرآنُ: "فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليُريه كيف يواري سَوأة أخيه، قال: يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب" ص 65) على ذلك، نتبين أن شبكة العلاقات المكوّنة لحركة الاستعادة لم تقتصر على الاسترجاع الاعتيادي للذاكرة؟

لماذا؟ لأنها وظفته كأثر تصّيري متصارع بين موجَتَي السيرتين الذاتية والموضوعية، انتقل تواليًا داخل حركة متعاكسة:

معادلة حركة الاستعادة

من الحاضر إلى الماضي

من الماضي إلى الحاضر

إلى المستقبل

إذن، من هذه المعادلة، نكتشف أن المستقبل هو مصدر الجدل المتقاطع مع الذاكرتين والمانح للنصوص مساحة رؤيوية رفضت أن تدور في هامش الموجة (الامتدادية/ الانحسارية) بل، وتوغلت في الحلم لتتشكل منه تلك القيامة المتأخرة أو المؤجلة. وهذا ما يقودنا لمناقشة الحركة الثانية.

(2)حركة الاشتعال:

وترتسم هذه الحركة بعناصر الطبيعة المختلفة (الماء/ النار/ التراب/ الهواء) وبإيحاءاتها المتدرجة كالمطر. واشتقاقاته من سحاب وبرق ورعد و... وكالريح وتقلباتها الفصلية والموسمية من خريف وصيف وشتاء وربيع. وكاللهب وأطواره من رماد وموت وانبعاث، وكالصلصال وإشاراته من الجرة والأرض والشجر المتنوع ودلالاته المتحابكة مع العبق (الصنوبر) ومع الامتداد العمودي (السرو) ومع الساكن المتحرك بين القبور والحياة (الزيزفون والزعفران) والصامد عبر رمزية (السنديان والزيتون و..).

تنقسم هذه الحركة الاشتعالية إلى حركّتي انبعاث هما:

(أ)حركة الانبعاث على صعيد الحركة السابقة (حركة الاستعادة- الذاكرة):

تتداخل الإشارات الرمزية النصية لتنجز تواترها المتقطّع في البنية الكلية للمجموعة المختطّة لنفسها دائرة سيرورية مرت من (آذار) كشهر له بُعده المدلولي في التجربة الدرويشية وحبكت جوهره الانبعاثي برموز أخرى، بحيث تساوت الرموز في النهاية وكونت صورة شاملة لرمز واحد هو (القيامة) التي نستقرئ وشيعتها الدلالية عبر الحركة التالية: آذار= الجرّة (والدموع جفّت من جرّة الفخار ص 88)= عشتار والعنقاء والفينيق وأنّات وأنّانا والفراشة وهيلين (هيلينُ هيلينُ! هل تصعد الآن رائحة الخبز منكِ، إلى شرفةٍ في بلاد بعيدةُ ص 126)= تموز (ياسمينٌ على ليل تموز ص 130)= هوميروس (لتنسخ أقوالَ "هوميرَ".. ص 127)= أوليس (كم كان إغريق ذاك الزمان قساةً، وكم كان "أوليسُ" وحشاً يحب السفرْ ص 128)= المطر والسحاب والأرض و "الأنا" الشاعرة (أنا السحاب، وأنتِ الأرضُ، يُسندها على السياج أنينُ الرغبة الأبدي ص 146)= الأندلس وسمرقند وإيقاعات التفاعل

الداخلي ما بين "النهاوند" و "الموشّح" وما بين إيقاعات التفاعل القَبْلي والبَعدي، وأعني بهما الأثر المائي في المجموعة حيث الماء الأزلي السالب لمعنى العماء والتخلّق: (لا شيء يأخذ منك أندلسَ الزمانِ ولا سمرقند الزمانُ إلاّ خُطى النهوند ص 141) وتمتد تفاعلية الوقع المكاني الذاكرتي عبر الخيط الزماني ليتجادل مع معادلة المستقبل السابقة المنتجة من حركة الاستعادة الماضية والتي نلمح تشعباتها في الصور التالية غير المستقرة- كالماء- بين الظل والريح والأرض وأنّات والحصان كرمز محوري للمجموعة.

(أ)حركة الانبعاث الصُوَري:

تكمن جمالية القول الأكثر إدهاشاً في ذلك الفضاء الصوري الذي تتقابل وتفترق فيه دلالات الأثر المائي القادم إلى الأثر الناري الذي تتعدد فيه الحركة الإبداعية المنتجة لسرّ الشعرية الدرويشية. وأقصد، المنتجة لأهم الثيمات القصيدية والتي امتازت بها هذه الحركة، ألا وهي: التوامض بتدرجاته الناتجة عن نفسها: / (الخفوت/ الترمّد/ الاشتعال) ولم تتضح هذه الحركية إلا من خلال دينامية الحلم والمخيلة كعاملين محوريين تدفّقاً من الأثر المائي ليكّونا الأثر الناري وذلك عبر متواليات الانبعاث المتسلسلة بخفوت في أوائل المجموعة والمتصاعدة مع درجات الاحتراق التي لا تلبث أن تنصهر في الأثر الصوري مخلّفة من الغيمة صهيلاً ملوّناً وأبدية زرقاء:

(1)الطفل- الحلم- الشبح:

في قصيدة (غيمة في يدي) نلاحظ أن الولادة لا توحي بإنجاب مستقبل هائم، لأن الولادة بكلّ مدلولاتها وحركتها القادمة ارتبطت بمجال متعيّن هو (المكان) الرامز هنا إلى الأرض وتحديداً (فلسطين) المختزلة للوطن العربي في أحد تضاعيفها. وتتحرك طفولة المكان مع حركة الاستعداد الملائمة مع الصهيل (أسرجوا الخيل) والواقفة بين دلالتَي السواد (آخر الليل) و (الانتظار) الذي لم يؤدّ إلاّ إلى شبحية الولادة الطالعة من ذات المكان. وتتراكم دلالات (الشبح) كـ (شيء) وكـ (لا شيء) في قصيدة أخرى

(مرّ القطار) التي تعالج فيها الصورة نقائض الولادة واللا ولادة من خلال الزاوية الزمنية لـ (الانتظار) و (المكان):

هنا ولدتُ ولم أولَدْ

سيكمل ميلادي الحرونَ إذاً

هذا القطارُ

ويمشي حوليَ الشجرُ/ ص 64

هل هو التأكيد على الفوات وعلى استمرارية الانتظار. أم أن هنالك تصالباً أعمق بين الواقع ومخيلة الصور؟

تتعمق آليّة الانبعاث بما وراء الطفولة والطبيعة لتُجرّد أبعادها ضمن حركة لا تُعيّن الولادة فقط، بل تولّدها وذلك ما سنتراءاه في الفقرة الثانية:

(2)الولادة التجريديّة:

تتناسل مدلولات الاحتراق التي تحملها اندفاعات القطار – الزمن، لتُعير طاقةَ خضرتها المنبعثة من (الشجر) بهيئة دوران أوروبورسي مركزه الشاعر (ويمشي حولي الشجر)، لتُعير هذه الطاقة إلى رمز أسطوريّ ركّز عليه (درويش) وجعله وقوداً لنيران رموزه (العنقاء) التي يريشُها ويبثّ فيها نسقاً تواليداً ابتدأ بالأناشيد وطبقات فونيماتها المخمَّرة لـ (الناي) كدال على الجرح والموروث والحزن والانعتاق نحو الفضاء المحمول على الصوت الداخلي الممتزج بالصوت الملوِّن لبياضات الصورة والرؤيا (النار) التي تختمر بدورها في الناي. ومن التواشج التجريدي تنبجس آثار الأثر الناري للمحور المطابق للرمز المحوري للمجموعة (العنقاء= الحصان). وحين يتضافر الرمزان نجد أن دلالة الخضرة (الشجر) باتت تدور حول (الأنا) الشاعرة (لم أعرف رمادي من غبارِكْ). وهكذا جسدت الصورة حواسها في حدوس اللغة المتكورة على ولادة من الولادة. مشكلة من نفسها (أفعى) التكوين الغائبة في المكتوب والمتجلية في اللا مكتوب ضمن الحركة الدائرية المبتدئة بالأناشيد. المنتهية بالأناشيد حيث الأثر الناري دائرة تحفّها الأناشيد المتمركزة حول (الشجر/ الذات/ العنقاء) والتي لا تلبث أن تستغرق مركزها بطريقة لا مرئية. فيمتصّ أحدهما حلمَ الآخر ويتراكبان كنجم يهيّئ نفسه للانتحار/ للانفجار.

الحركة الختاميّة:

لم يكن للكواكب دورٌ،

سوى أنها علّمتني القراءةَ:

لي لغةٌ في السماءْ

وعلى الأرض لي لغةٌ

مَن أنا؟ مَنْ أنا؟ / تدابير شعرية ص 99

ما بين اللغتين تنمو ألوان الاغتراب ولا تنغلق مع بوّابة (أغلقوا المشهد) التي تختتم نفسها بالقصيدة السردية: (عندما يبتعد). وبذلك نتبّين أن هناك لغات أخرى تتماوج في المجموعة وتتعانق كغريب وغريبة

(من أنا بعد عينين لوزيتينِ؟ يقول الغريبُ من أنا بعد منفاكَ فيّ؟ تقولُ الغريبةُ ص 130) حواريّة مونولوغية دائمة البحث عن الأنا المتواحدة كما رأينا بالرموز الانبعاثية وكأن (درويش) يشكك بالحالة النهائية للانوجاد من أجل أن يمنح هذا الانوجاد طوراً أبعد من الاحتراق اختزل الغربة والمنفى في وطن من الصلصال المتناقض (الجسد الأنثوي) المنبعث كذلك من (الخرافة): (هنالك امرأةٌ تعيد الماءَ للينبوع. وامرأةٌ تقود النارَ في الغاباتِ. أما الخيلُ فلترقصْ طويلاً فوق هاويتينِ. لا موتٌ هناك.. ولا حياةٌ ص 87) تأخذ الأنثى –الأرض انقسامات الأنا لتزدوج مع المتناقضات ثم توائمها في حركيات درامية متنوعة انضغطت في سؤال شفيف عميق: (–كم تبعد الأرض عني؟ وكم يبعد الحبّ عنكِ؟ ص 126) ولا يترك (درويش) لـ (أنواته) أن تتباعد عن (أناه) ولو ظهرت مرتدية لعدة شخوص (الأم/ الجدة/ الحبيبة/ أنات/ الأب/ الجد/ الفينيق/ الشجر/ الريح/ أبو فراس الحمداني/ امرؤ القيس/..) وبهذا التشخيص يمنح الشاعر بُعداً لـ (الآخر) الحاضر في نصوصه. وهذا البُعد يظل متشاكلاً مع محتملات (المونولوغ) الشاهدة على الواقع. الرافضة له، والمجروحة به، والهادفة كذلك إلى تغييره عبر العَزْف على الروح وآثارها المحلّقة من طاقة الكُمون (الفراشة) إلى الابتهال (هللويا) إلى مدلولات الدعاء الرافّة على الماء.

(وفي بركة الماء تمشي السماءُ قليلاً على وجهها وتطيرُ وروحي تطيرُ ص 82). في هذا المستوى الصوتي لحركات الصوتين (الداخلي والخارجي) تتشوش مسافة البنية المدلولية، إضافة إلى ما ذكرناه في الحركات السابقة، بعناصر أخرى خالفت الاعتيادي ونزّحته إلى دهشته اللونية: (يسامرنا لمعانُ الزمّرد في ليل زيتوننا ص 27/ سيرة الدم فوق الحديد ص33/ أغنيّة بيضاء لسمراء ص 140/ نهداكِ ليلٌ يقّبلني ص 131/ سماء نبيذّية اللون ص 132/ حبر الغراب ص 54/ سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل ص 82/ أولى النوافذ تجنح نحو الفراشات.. زرقاءَ.. حمراء ص 50/ يركض الماء والسرو يركض، والريح تركض في الريحِ، والأرض تركض في نفسها ص 52).

لا شك بأن اللون هو (رمز) يستحدثه (درويش) من مكونات الطبيعة والحواس ليصل إلى ما فوق الطبيعي ضمن عملية كيمائية تفرز أحلامَها، وتُصعّد الرؤيا حتى فجوتها اللونية المتناسجة في صور رؤيوية تخلق نفسها من نفسها دائماً لأول مرة (كل شيء سوف يبدأ من جديد) ومن هذا البدء نستقرئ كيف تتصيّر (السماء) طائراً أزرق يمشي في بركة الماء ثم يطير، والتحليق لا يوظف في الصورة إلاّ ليضيف دالّة تنويعية فائضة لـ (الروح) الشاعرة الزرقاء، أي الراغبة بـ (الأبدية) المشتقّةِ لِلُقزح الْمَعْنَيي في المجموعة (الزمرد/ الزيتون/ الدم/ الغيم/ الأحمر/ النبيذية/ الأغنية البيضاء/ الأنثى- الأرض السمراء) حيث تكوّن هذه التلوينات الصوتية والحسيّة والحدسيّة خلفيّة يقظة للوحات المجموعة التي تمزج غناء هذه التلوينات بين الانفعالات الحارّة والحيادية والقاتمة، مخترقة ترانيمَها بظلالية فعلية ناتجة عن الخلائط اللونية، مثلاً ما يرسمه (الجنوح) المتعلق بالنوافذ- النافذة معبر للخارج والداخل بطريقة متوازية ومتعاكسة –وطريقة جنوحها المعلقة بالفراشات (الزرقاء، الحمراء) وما لهذين اللونين من حركة امتزاجية – البنفسجي- مؤثرة في ديمومة الفعل المتسارع الحركة (الركض) حيث (الماء) الأصل غير الملوّن. يركض من هلامه إلى هلام التخلّق (الأخضر + تدرجات البنّي)= (السرو) الذي يمارس ذاتَ الفاعلية (يركض) ثم تتحوّر دلالة (الركض) من المكانية الصوريّة غير المنفصلة عن الموضوعي، إلى المكانية الصورية المتباطنة مع نفسها عبر (الريح) كتغّير يتحرك في تغّيره (الريح تركض في الريح) ولا تنزح الحركة عن بُعدها العمودي الغائر في (نفسه) إلا لتغور في معطياتها الأخرى بكيفية أعمق (والأرض تركض في نفسها) ومن هذه الاتصالات المنفصلة بين الصورة وإيماءاتها، نكتشف أن المجهول عنصر دراميٌّ أخفته المجموعة بين أثرين:

(1) أثر الركض المجاور للركض

(2) أثر البحث المتسرب من تكرارية (من أنا؟)

ومن هذين الأثرين تتعقد إشارات اللون متوزعة على ثلاثة دلالات:

(1)الدلالات المضيئة:

وهي الدلالات المقصودة في نصوص المجموعة والتي بإمكاننا الإشارة إلى أهمها، كونه شكّل مجالاً افتراعياً للقصائد. وهي دلالات الملفوظات: (النار/ النهار/ الضوء/ الدم/ الفراشة/ الماء/ الزرقة/ القمر/ الشمس/ النجوم/ البحر/ الشجر/ الحجر/ الياسمين/ السوسن/ الزيتون/ التين/ الغيم/ الكواكب/ الصهيل/ الفخار/ الريح/ العنقاء/ الفينيق/ امرؤ القيس/ أبو فراس الحمداني/ الأرض- الأنثى/..).

(2)الدلالات المعتمة:

وهي تلك الدلالات المرفوضة والمترامزة بألوان العدم والفناء، أمثّل لها بـ (الليل/ الغراب وحبره/ التشرد/ السراب/ المقابر/ الزنزانة/ الجلاد/ المنفى/..

(3)ألوان دلالية مفرّدة:

وهي الدلالات القابلة للتلوّن بالحواس وبالمخيلة والتي تتمركز بين الدلالات الأولى (المضيئة) لتُضيف إليها حيزاً يُناغم غربته مع الوحدات الجزئية والكبرى. وسمة هذه الألوان الدلالية أنها دائمة الصعود من الباطن إلى الظاهر ودائمة الهبوط من الظاهر إلى الباطن. وهذه الدينامية لا تعتمد الشكل العمودي للحركة فقط، بل تتبنى كذلك على الشكل الأفقي، بسبب طبيعتها الانتشارية، ومن هذه الدلالات: (الغسق/ الشفق/ النخيل/ الحنين/ الحلم/ اللازمان/ اللامكان/..).

لقد نبضتْ مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً) بحرائق اجتمع فيها الماضي. والحاضر، والآتي، مثلما تلامح التاريخي والنفسي والطبيعي. وتنوعت صوَرُها بين سرد اليومي العادي وبين التشكيلي الذي يُسريل تناغمَه في الرؤيا البكْر وفي تلاوين الكشف والانكشاف. ودليلنا على ذلك أيضاً ما يقوله (محمود درويش):

وأنشأ المنفى لنا لغتَين:

دارجةً ... ليفهمها الحمام ويحفظ الذكرى

وفصحى.. كي أفسّر الظلال ظلالَها! / تعاليم حورية ص 78

إذن، لنا أن نتساءل: تُرى، ومن خلال مجموعته (لماذا تركت الحصان وحيداً) ما رأي (درويش) بمجموعته خاصة. وباللغة الشعرية بشكل عام؟؟.

بإمكاننا الإجابة عن ذلك (درويشياً) من خلال متابعتنا لأثر الرائي والرؤيا والرأي. المتسرب بشكل عفوي من تحت النصوص إلى فضائها المقروء الذي أوضح المفاصلَ التالية:

(1)-الغموض:

ينبلج الغموض في المجموعة كألق جمالي يشعّ ويختفي، يختفي ويشعّ، منشئاً (هوّة) للمعنى تتقاطع فيها حواس اللغة وحواس ما تحتها:

(يتحرك المعنى بنا.. فنطير من سفح إلى

سفح رخاميّ. ونركض بين هاويتين زرقاوين. ص 47).

(2)-الوضوح:

حيث اللغة لا تندفع إلى أبعادها العمقى وتُراوح في بنيتها السطحية، المتحركة غالباً في فضاء أفقي:

(فكتبتُ: مَن يكتبْ حكايته يرثْ

أرضَ الكلام، ويملك المعنى تماماً/ ص 112)

(3)الضمير- الشخوص:

كما لاحظنا يعتمد الشاعر محمود درويش على توزيعات الأنا بهيئة ضمائر متعددة، تخلق مجالاتها، ولا تلبث أن تعود إلى (الذات) بهيئات مختلفة أو متوافقة، وفيما سنقرأ. سنجد أن (الأنا) تتحول إلى (الجمع) وإلى المفرد الجمعي المتحرر منها (أنتَ) كضمير مخاطب يشتمل الإنسان العربي من كل مواقعه، إضافة إلى كونه (قارئاً):

(أنا أنتَ في الكلمات. ص 56)

(4)الشعر:

يؤسطر (درويش) الشعرَ بالشعر ويمنح قصيدته لوناً آخر للصهيل والحياة (قصيدتي زبدُ اللهاث وصرخةُ الحيوانِ عند صعودِه العالي وعند هبوطه العاري: أناتُ/ ص 87) وترتفع درامية هذه الدلالة اللونية لتكون (طريقاً للعروج) بين مدلولات (القمر/ أنات/ الحدائق):

(الشعرُ سُلّمنا إلى قمر تعلّقه أناتُ

على حديقتها (ص87)

(5)اللغة والزمن:

إذا سحَر المبدعُ الزمنَ، فإنه يستوطن الأبدية المتجددة حيث ينبوع اللغة يرنّ غير متشابه، أليس ذلك ما فعله شاعر العصور (المتنبّي: وما الدهرُ إلاّ من رواة قصائدي)؟ وعلى هذه الانبعاثية يفصل (درويش) الزمنَ عن لغتهِ تاركاً فيها ما لا يؤاكله الفناء:

(... فلتنتصرْ

لغتي على الدهر العدوّ، على سُلالاتي،

عليّ، على أبي، وعلى زوال لا يزولُ

هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري.

حدائق بابلي ومسلّتي، وهويتي الأولى،

ومعدني الصقيلُ/ ص 118)

وتلمع إزاحة الزمن ببريقها المصقول أكثر في مقطع آخر، تَجَرّدَ من المجسّد وتداخلَ في السيرورة اللا ثابتة.

الجاعلة من المعنى (حصاناً) طائراً يجرف كلَّ أثر وراءه ليطأ أثره التشكيلي المتسريل بين الرموز الطبيعية والمخيلتية. منتجاً لحظته الموشورية في حركة الأجنحة الألماسية التي تستنطق من الظلال ظلالَها لتلّون بها حركية الصهيل.



▪ المصدر:

1-محمود درويش/ أعراس/ دار العودة/ ط1/ 1977/ قصيدة (أحمد الزعتر) ص (35-36).

2-محمود درويش/ لماذا تركت الحصان وحيداً/ دار الريس/ ط1/ 1995/ عدد الصفحات (168).

غالية خوجة



قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في مجموعة

(لاتحرج الموت الجميل)

للقاص الدكتور زياد علي

إذا كانت الرواية "الحفيد الوليد" للملحمة وهي والمسرحية شكلان أدبيان عظيمان(1) فإن الأقصوصة بأشكالها تتصل بالقصيدة الغنائية بأكثر من خصيصة فنية غير الظواهر اللغوية الأسلوبية، واستحداث نمط القصص القصيرة جداً وتداخلها مع ما يسمى بقصيدة النثر دليل على ذلك، وستبقى الأنواع الأدبية أو أجناس الأدب قائمة في أكبر الظن وإن كثرت المحاولات في تخفيف الفروق بينها أو طمسها(2). وكذلك يبقى لكل نوع أسلوبه أو خصائصه الأسلوبية في الأداء بل ويبقى لكل أديب أسلوبه وإبداعه داخل تلك الأساليب، وتبقى أيضاً المذاهب الأدبية ومذاهب الأدباء في الإبداع تتحرك في فضاءاتها غير ثابتة، لذلك نجدها تتطور عبر العصور وبأقلام المبدعين. فأين تقع مجموعة "لا تحرج الموت الجميل؟".

المجموعة من ثلاث عشرة أقصوصة وحكاية صدرت عن اتحاد الكتاب والأدباء العرب عام 2000، كتبت على مدى عشر سنين من (87-97)، لقد تطابقت تلقائياً في زمنها مع المجموعة القصصية للكاتب الإيطالي (ديوفني بوكاتشيو)، المسماة (الأيام العشرة) فهي مكتوبة في مدى عشر سنين أيضاً، وهي أساس انطلاقة هذا الفن القصصي وقد تأثر بها الشاعر الإنجليزي (تشوسر) عند كتابته قصصه الشعرية (حكايات كانتربري)(3).

إن قراءة مجموعة (لا تحرج الموت الجميل) تذكر بمقولة "بوفون": "الأسلوب هو الإنسان نفسه. فهذه المقولة على إطلاقها وشمولها تنبئ بسعة ثقافة كاتب هذه المجموعة، فهو كثير التنقل والأسفار واسع التجربة كثير الصلات بمختلف الأدباء والفنانين يحمل هموم وطنه وآماله أينما حل وفي أية محطة أقام. وبالرغم من غربته لم يغادر الوطن بكل مافيه من أعراف وتقاليد ومثل. وقد كان تعبيره وإبداعه نابعاً من محليته التي اتصفت بها أعماله وهي صفة مهمة من صفات المبدعين.

ومن آثار رحلاته وأسفاره صلاته بألوان من الناس من مختلف الأمم والشعوب، فمنهم الإسباني والألماني والإفريقي ومنهم العربي العراقي والمصري والسوري واللبناني والأردني واليمني.. وللكاتب قدرة فائقة على رسم صورة قلمية لكثير من الشخصيات التي التقاها في أقاصيصه وما صاغه من حكايات شعبية إذ استطاع صياغة عدد من الحكايات الشعبية بأسلوب الرواية المنجمة مع قصر الفصول المفرط، فقد لا يزيد الفصل الواحد أحياناً عن الأسطر لكنه حافظ على نموها الروائي بفنية عالية، فقد كان يعادل قصرها بكثافة التعبير عن مادتها الحكائية(4)، وفي هذه المجموعة نماذج منها، كما كانت له قدرة على تصوير بيئات عاش فيها أو مر بها تصويراً دقيقاً. هذه الصور البارعة من عالم الشعر الذي يداخل آفاق القصص القصيرة في كثير من الأحيان ويداخل أجناساً أدبية أخرى تؤدّى بنثر فني مركز كما هو في النوع الذي سمى (قصيدة نثر) وهو في حقيقته نثر فني مركز.

وبقراءتنا المجموعة قراءة أسلوبية نستطيع تحديد أهم خصائصها العامة:

1 . يغلب على حديث الراوي ضمير الغائب (الشخص الثالث) وهي سمة أكثر الأعمال الروائية ليبقى الأديب متابعاً مطلاً على آفاق الحكايات والأحداث ويتحرك مع الشخوص والمواقف.

2 . إنها جميعاً كتبت بأسلوب شعري إيحائي سواء بتقسيمها إلى مقاطع كما يقسم الشاعر قصيدته أو في أدائها بعبارات كثيرة ما

سبحت بآفاق الصور والمجازات في لغتها، فهي تشف عن روح الشعر ورقته بل تخللتها مقاطع من الشعر فكان صوت الشعر من جملة أصواتها.

3 . إن قصصها وحكاياتها يغلب عليها الإيجاز والقصر سواء في شكلها المنجم أو قلة سطورها وكأنها في سردها تغري القارئ بسرعة قراءتها دون تفكيره بطول زمن، فهي مجموعة تجارب ممتعة تقرأ بوقت قصير يتماهى وروح العصر وسرعته.

4 . بالرغم من تنوع آفاقها الفكرية والاجتماعية فهي واضحة العبارة شفافة الفكرة تنتقي مفرداتها وعباراتها وقد استعملت أحياناً مفردات وأساليب شعبية دارجة على وفق موقف الحدث، وهو مذهب في كتابة الرواية والقصة بأنواعها وأحياناً الشعر أيضاً(5).

*تطالعك هذه الخصائص من أول سطر منها حتى نهايتها من ذلك:"**عيناه في الأرض والكلمات تخرج من شفتيه مبتورة. حروف العلة والنصب والجر متهشمة.. العيون من حوله بعضها يحاصر ذلك المرفوع على الأكتاف. العيون متقدة تبرق بغضب مثل قطع جمر صغيرة هبت عليها الرياح في موقد طيني فتوهجت برقصة الانطفاء الأخيرة. العيون مشتعلة والتي لا تذرف غاصة بالدمع حبيبات الكهرباء"(6)..***

فعيناه في الأرض والكلمات تخرج مبتورة وحروف العلة والنصب مهشمة وتوهجت رقصة الانطفاء والعيون المشتعلة.. وهكذا تتسلسل لغة المجاز وتتلاحق صورها.

*وتتخلل مقاطع من الشعر الحر ومقاطع من الشعر الشعبي بل ترد أقوال بالفارسية(7) وحتى كتابتها بأسطر تشبه كتابة الشعر الحر(8)، هذه الكتابة بأسلوب المجاز وتداخلها مقطعات شعر تنسجم وسياق عباراتها ثم صور نثرها المركز الموحية، كل ذلك يتوافق مع هذا اللون من القصص القصيرة، أما تنجيمها وتقسيمها إلى مقاطع كمقاطع القصيدة فذلك ظاهر في هذه المجموعة، يستغرق المقطع أحياناً ثلاث صفحات وأحياناً أربعة اسطر. يتحكم في هذا التقسيم مجرى الحديث ومواقفه فليس له قاعدة وكذا عدد المقاطع فمنها ماكان تسعة مقاطع ومنها خمسة ومنها من مقطعين فقط (9)، وواحدة في المجموعة هي "عمي جميل" تختلف عن الأخريات فهي صورة قلمية ترسم ملامح رجل يحب النساء فيحاول أن يتزيا بما يقربه من مظهرهن، صوته صوت نسائي ناعم ووجهه أبيض قليل الشعر، يتحدث بصوتهن مع إظهار حركات تشبه حركاتهن ويشاركهن في الثرثرة بجوار حنفية الماء التي يحب الانتظار عندها معهن ليملأ سطل الماء وذلك قبل وصول الماء إلى البيوت، ويتشبه بهن حتى في ملابسه ذات الأقمشة البراقة والشفافة، وفي وسط هذه الحكاية يبرز ضمير الأنا "**لم أسمع نبرات صوتية تشبه . صباح خيره . عندما يوزعه على الجيران.. أتذكر في مناطق معينة عند حنفية مدرسة سيدي الحطاب القرآنية، وفي شارع سوق الحرارة أو عند جامع محمود، وقوس المفتي، وكوشة الصفار...**".. وهكذا يستمر في نبش ذاكرته بذكر الأماكن والأشياء القديمة ثم يعود يتذكر صبوته مع جوقة الصبية يصدحون "بأغنية جميلة" عند حضور العم جميل: "**نبتعد عنه قليلاً ونصدح بها خاصة عندما نكون مجموعة ننغمها ونغيظه بها فتأتي شتائمه لتتداخل مع الكلمات:***

جميل جميل .. جميل يبي مرا

يبيها يبيها.. مايخدم غير عليها"(10)..

صورة تتكرر في المجتمع وحالة تتكرر أيضاً خصوصاً في البيئات الاجتماعية ذات التقاليد ولكن قد تختلف صورة التعبير عنها.

*فمن خصائص هذه المجموعة رسم الصورة القلمية المعبرة وكأن الكاتب كان يرسمها بكلمات إضافة إلى رسم المشاهد رسماً دقيقاً وبهذا الرسم ينطلق من بيئته المحلية محلقاً في الأفق الأوسع كما مرت الإشارة إلى العمل جميل، ولكن ترتفع حرارة الإحساس حين يتذكر الغربة ويتوهج إحساسه بها كما كان رسمه لصورة (أبو سوزي) وهو في القطار في قصة الغربة في القلب "**أطل وجه باذنجاني أحمر من نافذة الثعبان الفضي الحديدي، علق نظره به مثل حبات مطر على سلك كهربائي لا تمنحك فرصة أن ترى معها شيئاً، يعرف صاحبه من شعره الشوكي كـ(صيد الليل) والذي يشبه رأس الهدهد وإن كان على شكل هلال مصفوفاً متيبساً لا تأتيه الريح من بين يديه ولا من خلفه كجنود أتراك يحرسون الجندي المجهول، يتقعر متوسداً المنطقة الخلفية من الرأس عارياً أحمر مثل موقد كهربائي مطفأ منذ برهة***

وجيزة. قرب أبو سوزي يده كبوق من فمه ثم حرك أصابعه القصيرة خارج النافذة تلك الأصابع المنتفخة كقطع السجق صارخاً: أسرع.. أسرع.. يابو ليبيا يلعن حريشك. كان يود أن يقول له: وأنت يلعن ثلاثين من أقربائك"(11)..

لقد استعان في هذا المقطع بالتشبيه وهو من خصائص أسلوبه في رسم الشخوص والمواقف. والتشبيه من الوسائل البلاغية التي تقرب الصورة من الذهن. وصف وجهه بالباذنجاني، وشعره الشوكي كصيد الليل يشبه رأس الهدهد... كجنود أتراك.. الأصابع المنتفخة كقطع السجق... هذا الوصف والتشبيه كان من خصائص هذه المجموعة الأسلوبية.

*وفي المقطع الثالث من (الغربة في القلب)" (12) يرسم (أبو سوزي) وهو يتحدث فيذكرنا بوصف الجاحظ صاحبه في رسالة (التربيع والتدوير): "***كان أبو سوزي يتحدث لحظتها مع الجالس أمامه وكان يستعمل يديه، ويفرد أصابعه، ويحرك مؤخرته وكتفيه، أكثر من شيء يفعله ويستطرد في عدة مواضيع لا رابط بينها ماصاً أسنانه بلسانه، فيما تغمز عينه دون سبب، هازاً صدره المترجرج مثل قطعة (جيلي) لم تتخثر بعد، نافضاً رأسه فيما يأخذ وجهه تشكيلات غريبة مخيفة ومضحكة مثل (سفرجلة) ودون الانتباه إليه جيداً.. كتلة صماء دون أطراف أو هكذا يبدو من بعيد كعجل البحر، أحول لحد يبدو أنه كريم العين عندما يحدثك تعتقد أنه يقصد شخصاً لآخر..".**

وهكذا يسترسل في رسم شخصية (أبو سوزي) فهو إذا تكلم لا يملك أحد أن يقاطعه.وكل ما ذكره من وصف وتشبيه يجعل القارئ يرى ويسمع هذا الرجل الذي يردد أغنيته اليتيمة بشعر دارج ساخر:

ركبت احمار فوق احمار عنفص

زماني والدهر وياي عنفص

حبيبي اللي كنت أشتاق ليه عنفص

رماني وشمت العدوان بيه"

وإذا بالمترنم عراقي تشخصه من لهجته وكلمات أغنيته الساخرة وهو من جملة الشخوص من بلدان ومواطن ولغات مختلفة يتحرك في هذه المجموعة حاملاً همومه وعالمه.

ويشيع في المجموعة هذا الإحساس بالغربة يطل عليك من كل أفق من آفاقها وكل حكاية فيها. والغربة غربتان: إحداهما غربة السفر والرحيل غربة الأرض فالإحساس بها على قسوته قد يكون فيه شيء من لحظات الرضا لكنه حين يتوهج يتذكر الأهل والموت ثم مواجهة الصدمات والآلام، ينقلب حزناً متنقلاً معه. وقد جاءت في المجموعة مقاطع منها فهو "تقتاته المحطات منذ غادر طفولته وتصطاده الثواني المملوءة حزناً والتي يرتمي مهدوداً على صدرها القاسي ويمضي مبعثراً أيام العمر من مطار إلى ميناء إلى بار إلى فندق إلى رصيف إلى كرسي لا معنى للجلوس عليه مثلما هو الآن متجه إلى قرية كَيل بشمال هامبورغ.."(13)..

*ويظل الإحساس بالغربة موجعاً مادام بعيداً عن أهله "***يتمطى القهر عبر أيامه يلتهمه يمتص ماء الحياة الخاثر يعيش الوحدة ويموت فجأة ويدفنه الغرباء أهله الغرباء"(14)***، ويشتد الشعور بالغربة حد الاحتراق حين يرى مشهد الموت أو يحضر غوله في الذهن فعندها يلذ له سماع أغنية صعيدية كثيراً ما سمعها ممن يرتلها في لحظات الشجن:*

ما تبكي على اللي راح يا خال

ابكي على اللي جاي

وتصرخ الغربة في آفاقه في موقف جنازة:

هل كنت تدري بأي أرض ستدفن؟

يقتنصك الموت غدراً.. ويختارك المنفى كرهاً

غريباً حياً غريباً ميتاً

يا عجباً ها أنت وحيد في مقبرة الغرباء"(15).

إن الإحساس بالغربة مألوف لدى الأدباء إذ يجيء من التنافر بين الأديب وبيئته فيضطر أو يختار الهروب بنفسه خارج الوطن بحثاً عن الاستقرار والحرية لكنه يواجه أسباباً أخرى تثير في نفسه هذا الإحساس فيتذكر أهله وأحباءه في موطنه. فالغربة إحساس حاد بالحياة.

*والنوع الثاني من الغربة في هذه المجموعة تتوهج في نفس الأديب حين يصدم بتقاليد وأوضاع تحدث شرخاً في إحساسه وهي الغربة الاجتماعية تظهر في نفور الأديب وصراعه في مجتمعه قسوة التقاليد أو ما يجثم على المجتمع من تصرفات شاذة من نظام متحكم يقوم على القمع والإذلال. ففي قصة "الأقنعة البليدة"، وهي أربعة مقاطع، نجد ذلك الشيخ المشتعل رأسه شيباً، المنحني تحت ثقل الأيام التي عبرت عليه، يسجن دون ذنب يعرفه ويخضع للعذاب وقسوة السجان فيحرم من لحظات نوم مريح وهو واثق من براءته. وحين يتغير وجه ذلك المحقق اللعين يحدث نفسه إن هذا الجديد قد يفهم معاناته منذ شهور ولربما يكون "ابن حلال" ويفهم الحقيقة. فإذا بالمحقق الجديد يواجهه بشماتة وسخرية قائلاً: "**نحن نعرف كل شيء ولا نحتاج إلّا أن تعترف فقط.. أنت من جماعة ماركس**" وعندها عرف المسكين أنه ضحية هذه التهمة الكاذبة. فبادره بنفي التهمة عنه.*

فشتمه المحقق قائلاً: أنت من جماعته لا تكذب.. اعترف..

*ويتحرج الحاج المسكين حتى من الحلف وهو لا يدري كيف يبرئ نفسه من تهمة كاذبة إزاء محقق لا ضمير له ولا خشية من الله.. فاستنجد قائلاً: اسألوه.. أنا لا أعرفه اسألوا جيراني. "**ولمعت دمعة قبل أن تسقط ساخنة على شعيرات ذقنه البيضاء فيما برقت نجمة المحقق غير مصدق**"(16).*

العبارة الأخيرة تضمر سخرية صامتة بلغة المجاز الكنائي البديع. بمقارنة لمعان الدمع في عيون المعتقل البريء الذي يخفي الحزن والألم بجميع ألوانه، ولمعان نجمة المحقق المتعالي الفخور بمركزه الذي أعطته السلطة لأن يعطي نفسه الحق باضطهاد المعتقل وإهانة كرامته، فيقابل لمعان نجمته انطفاء ضميره وعتمته.

المحقق لغة: اسم فاعل تعني الباحث عن الحقيقة في تهمة من اقتيد للمعتقل لكنها على هذا المتسلط صفة لا يستحقهادون معنى.

وفي حكاية (المخبر النائم) يشفق فيها رفيق المهدوي المضطهد (بفتح الهاء) على المخبر الذي أوكل به يتتبعه أينما ذهب وأينما جلس لينقل أخباره، وهي من مقطعين.

*وفي يوم خرج من بيته والمخبر يتبعه حتى جلس في مقهى رامياً جسده المتعب على أول كرسي. فجلس المخبر بعيداً عنه ثم نام. انتهى المهدوي من قهوته. دفع الحساب. استغرب أن المخبر لم يقم، فاقترب منه فوجده نائماً.. هزه برفق ثم ربت على كتفه قائلاً بصوت عال: "**هيا يا رفيقي. أصح من نومك ينتظرنا طريق طويل**"..*

*وفي (الخوف من الحيوانات) وهي أربعة مقاطع، حكاية ذلك الدكتور البيطري الذي مر على اعتقاله سنتان وهو مرمي دون أن يسأل عنه أحد ولا سئل هو من أحد، حتى صرخت نفسه بسؤال حائر: **ماهو الخطأ في أن يكون الإنسان دكتوراً بيطرياً؟** سؤال مجروح من إنسان أبعد عن عائلته وكليته وتلامذته، فهو مذهول قد نسي الحوار لأنه فرض عليه الصمت والوحدة وهو لا يحاور إلا ذكرياته تتداعى عليه.*

*وبعد عامين من وحدته وصمته دخل عليه المحقق، ففرح لأنه سيسأله فيجيب. بادره المحقق بالمفاجأة إذ أراد منه التوقيع على إفادة لم يقلها ولم يكتبها بل كتبها السجان ويريد توقيعه عليها واعترافه بالصوت والصورة بعد جمع الأدلة المزعومة بأنه من الإخوان المسلمين، لكن المسكين لم يتمالك ضحكته العصبية التي انفجرت في وجه المحقق الغاضب صائحاً: "**إنني مسيحي يا سيدي المحقق وبالإمكان الرجوع إلى أوراقي الرسمية**".. فما كان من المحقق إلا أن يصعق بهذا الجواب، فضرب المنضدة بقبضة يده شاتماً...*

هذه صورة من صور السخرية الاجتماعية التي تؤزم الأديب وتلهب شعوره بالغربة والتمرد لاعناً هذا الوضع السياسي الذي يضيع فيه الإنسان ويحترق الفكر في لهيب جاهليته.

ومثل هذه الحكاية حكاية (الرفيق الأعلى) التي فاجأ فيها الحاج المتهم بعد معاناته في المعتقل، فاجأ المحقق أن الرفيق الأعلى التي سمعها المخبر ليس الرفيق السياسي، إنما قلت لصاحبي انتقل الشيخ الساهي إلى الرفيق الأعلى أي توفي، والواجب تعزية الجماعة أي أهله.

هذه الحكايات القصيرة بأسطرها القليلة مشحونة بعالم من المعاني والصور والآلام الاجتماعية التي مر بها مجتمعنا العربي وما زال في نظام يعاني الإنسان الواعي وخصوصاً الأديب غربته فيه.

وفي المجموعة حكايات شعبية فيها موقف أخلاقي يعبر عن ذاكرة اجتماعية وأعراف قاسية كـ(حكاية الجزار) و(حكاية سارق المعزة)، وفيها أيضاً تعبير عما يشيع في المجتمع من حكايات تشبه الأساطير وغرائبها كحكاية "باب العرش".

إن مجموعة "لا تحرج الموت الجميل" مجموعة صغيرة لكنها ذات آفاق وعوالم.



الهوامش:

1 . انظر: نظرية الأدب "ويليك ووارين ص 221.

2 . انظر:النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير. د. عبد الإله الصائغ ص 272-275.

3 . انظر: معجم المصطلحات العربية. مجدي وهبة وكامل المهندس، ص 75.

4 . النقد الأدبي الحديث. د.الصائغ 321.

5 . انظر: قضايا اللغة المعاصرة. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 185-186. العربية والأمن اللغوي . زهير زاهد ص 98-99.

6 . لا تحرج الموت الجميل ص7.

7 . السابق، ص 11-20-21.

8 . السابق، ص 11-20-21.

9 . السابق، ص 9-53-56-59.

10 . السابق، ص 91-92.

11 . السابق، ص 31-32.

12 . السابق، ص34.

13 . السابق، ص35-36.

14 . لا تحرج الموت الجميل . ص 8-18-19.

15 . لا تحرج الموت الجميل . ص 8-18-19.

16 . ص58

د.زهير غازي زاهد

. طرابلس . ليبيا .



متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ضمّ العدد /360/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر نيسان 2001 القصص الآتية:

1-عن الحجر. قصة: د. عبد السلام العجيلي.

2-عدّو حيويّ. قصة: غسان كامل ونوس.

3-العدّ التنازلي. قصة: أحمد سويدان.

4-شيء يشبه الذاكرة. شيء يشبه الزكام. قصة: د. محمد جمال طحان.

5-غسيل الصوف. قصة: هدى يونان.

6-ضباب الأيام. قصة: د. أحمد نزار صالح.

7-قصص قصيرة جداً: ضياء قصبجي.

أولاً: عن الحجر. قصة: د. عبد السلام العجيلي:

من الطريف بل من الممتع أن يقرأ مدمن القصة، قصةً جديدةً لفارسٍ من فرسانها، وشيخ من شيوخ طُرُقها، ووجهُ الطرافة والمتعة أن العجيلي الذي نشر أول مجموعاته القصصية (بنت الساحرة) عام 1948 وثانيها (ساعة الملازم) عام 1951، ثم توالت المجموعات والروايات، نجده يواصل العطاء، ويكتب في مطلع عام 2001 قصةً جديدة تحمل (طزاجة) الحدث من دون أن تتخلى عن جماليات العجيلي الكلاسيكية المتسمة بواقعيتها أولاً، ومن ثم إغنائها بحكايةٍ تاريخيةٍ يفوح منها عبق الماضي الأصيل الذي يمدّ الإنسان العربي المعاصر بنسغ الصدق والحقيقة، وليدحض بها آراء الحاقدين الحانقين على العروبة.

إن مواصلة الكتابة لهذا الشيخ المبدع الجميل على مدى أكثر من نصف قرن يعيد إلى الأذهان بعض ما كُتِبَ عنه، ومنها وصفه بأنه فارس من فرسان البادية، أتى المدينة سائحاً وعاش فيها فأغناها بقدر ما أغنته، وخرج منها أميراً من أمراء القصة بعباءةٍ عصرية وعقالٍ مهيب ينطق صاحبه بالحكمة ويرسم أفانين الجمال.

في قصة (عن الحجر) شيءٌ من السيرة الذاتية التي برع فيها العجيلي إذ يُدير القصة على حوارٍ بينه وبين صديقه، يبوح فيه بما في نفسه من رؤية تجسّد الواقع العربي وتدينه إدانةً صارخةً من خلال وقوفه أمام حدث الانتفاضة الصارخ.

وفي القصة شيء من الحكاية التي عُرِفَ بها فنُّ العجيلي القصصي وبصورة خاصة في كتابه (عيادة في الريف) حيث سمى ما ضمّه الكتاب حكايات وليس قصصاً لأن الحكاية جنسٌ أدبيّ متميّز يُضاف إلى فنون السرد الأخرى، أما القصة القصيرة -كما يرى عبد الله أبو هيف في كتابه فكرة القصة- فتبدو فناً خالصاً لا يفترض مباشرة العلاقة مع المتلقي كما في فنون الاتصال الجماهيرية أو الفنون الشعبية بل إن القصة القصيرة تعتمد فنيتها فيما تقوله أساساً.

وفي القصة شيءٌ من التراث والتاريخ الذي يحضر كثيراً في قصص العجيلي ويقيم شواهده منه لتشهد على ما حدث ويمكن أن يحدث، وبهذا الاستدعاء يضفي الكاتب على قصته حيويةً تضع القارئ في جوها، الذي يجد فيه نفسه مداناً لأنه ابن ذاك

التاريخ، كما هو ابن هذا الواقع.

تبدأ القصة بحوارٍ بين صديقين يحكي فيه السارد عن معاناته بسبب قيادة سيارته في مناخ من الضباب والمطر، ومن ثم يأرق طوال ليلته، التي يتصل فيها أحدهم ليسمعه قصيدةً عن الانتفاضة مطلعها:

سمعتُ صوت العلا والقدسُ تستعر   بوركتَ باسم السما يا أيها الحجر

وإعجاب المحاور بالقصيدة لا ينسيه أنها مجرد قصيدة يعبّر فيها شاعرٌ عن أحاسيسه وعواطفه المستعرة، تجاه حدثٍ ساخنٍ شأنه في ذلك شأنُ الخطباء والمحاضرين على أعواد المنابر، الصادقي المشاعر، وهذا ما أعاد السارد إلى ما قبل خمسة وعشرين سنة، حيث ألقى محاضرة في (الكوليج دي فرانس) في باريس بعنوان (سلفية العرب المعاصرين) وقد تصدى له آنئذ أحدهم بقوله: "إن العرب مشهورون بالفصاحة وحلاوة الكلام" فاستشف منه الكيد، وأنه يريد إدانة العرب الذين يقولون أكثر مما يفعلون، وهنا تتجلّى مقدرة العجيلي في العودة إلى التاريخ، واستلهام حدثٍ من أحداثه يخدم هدفه القصصي، ويردّ على المعترض ليدحض رأيه، فيؤكد أن العرب عُرفوا بالبلاغة والإيجاز في القول،

ويأتي بشاهدٍ من الماضي العربي المشرّف حين حوصر (عياض بن غنم) بجيش الفرس فأرسل إلى القائد العام للجيوش العربية خالد بن الوليد يطلب مساعدته، وقد أجابه بكلمتين لا ثالث لهما. إذ بعث إليه برسالةٍ يقول فيها: "من خالد إلى عياض. إياك أريد".

وتتجلى إدانة القاص للواقع العربي في تأكيده على "أننا لم نتقدّم في ما يقرب من ربع قرنٍ خطوةً إلى الأمام. بل تراجعنا خطواتٍ كثيرة..."

ويدلل على ذلك بأن ما يراه الآن من تأييدٍ شعبي أو رسمي للانتفاضة لا يعدو أكثر من كونه كلاماً في كلام، والعينُ بصيرة واليد قصيرة. "لا نملك إلاّ هذا الكلام الذي نشجع به هؤلاء الصبية، ونكرمهم أمام القوة التي تزوّد أمريكا بها هؤلاء اليهود الملاعين"

ويعمد القاص إلى أكثر من الإدانة ليظهر حجم الفاجعة، فيسم جميعَ العرب بالتخاذل والجبن والخيانة، ولا يتوانى عن وصفهم "ب (يهود هذا الزمان) ونحن نقول لطفل الحجارة، ما قالوه لسيدنا موسى، كما جاء في الكتاب الكريم. أما تحفظ الآية في سورة المائدة؟. قالوا له: "فاذهبْ أنتَ وربُّك، فقاتلا إنّا ها هنا قاعدون".

إن تعلّق القاص في النهاية بمعنى روحي من القرآن الكريم بعد أن استحضر مثلاً حيّاً من التاريخ، يوحي بدلالة حادّة الوقع على النفس إذ يجسد الواقع العربي الراهن الذي يحاصر الثورة ولا يساندها ويبلور حقيقة الموقف السلبي الذي لا يعبّر عن الإرادة الحرة، ويجسد فجائعية الشرط العربي الذي غدا ظرفاً محتوماً لا يوجد أي بصيص أمل لتجاوزه. هذا الواقع المهين للتردّي الثوري والحضاري هو الصورة المعاكسة للصورة الإيجابية التي يمكن أن يوحيها ذكر خالد ابن الوليد في القصة، وفي كلتا الصورتين مواقف حرب وقتال...

إن العجيلي يكتب قصته بقلم المنتمي، وبروح العربي الغيور، وبنفسية الطبيب الذي يشخّص داء مريضه بأسلوبٍ قاسٍ مباشر، وبالمبضع نفسه الذي يُشرّح به الجسد البشري، يُشرّح في القصة الجسد العربي في عمليةٍ صعبةٍ تحتاج إلى الجهد. يُشرّح جسد الموقف المخزي بعد أن يعريه ويضع الأضداد مقابل بعضها. الماضي والحاضر. القوة والضعف. الوحدة والتفرقة لينتج عنها دلالات متعدّدة، ولكنها جميعها، وبلا استثناء تصبّ في بركةٍ عربيةٍ آسنةٍ. وهل هناك أقسى من أن نقول عن أنفسنا (أما ترانا أننا أصبحنا يهود هذا الزمان) ولا يخفى ما في هذا القول من تعريةٍ لأولئك الذين يجلسون مع العدو الصهيوني، ويوهمون أنفسهم بأنهم يوقعون معاهدات سلام. لا استسلام.

ثانياً: عدوٌّ حيويّ. قصة: غسان كامل ونوس:

تحمل هذه القصة إلى القارئ موقف الكاتب الشعوري في صورةٍ رمزية حين يرسم عالمه الداخلي من خلال عمله كمهندس زراعي أو ما يشبه هذا الاختصاص، ويُظهر المستوى التعبيري مقدار ما عانته شخصية السارد في ماضي أيامها من فقرٍ في الريف وجهدٍ في الدراسة، ومن ثم الحياء الفطري الذي يدخل عملية صراعٍ نفسيّ مع الآمال العريضة التي يبنيها شابٌ مثقف وصل أخيراً إلى العمل في مزرعةٍ لواحد من الموسرين. حيث يقف على جانب من حياة الطبقة الأخرى، فالسيد (القادر) والسيدة

المترفة تبوح للشاب "إنني غير سعيدةٍ يا توفيق. أحسّ بالملل والتعاسة.

هناك في المدينة لا أحسّ بالحياة. هواتف ومراجعات ومسؤوليات وواجبات أغرق كآلةٍ دون وقتٍ للمشاعر والعواطف. فأهرب إلى هنا".

"وهنا" ظرف مكاني، لا يعني المزرعة فحسب، وإنما يُشير في المستوى الترميزي إلى "الشابّ" والترميز في القصة كما يتضح في المذهب الرمزي. لونٌ من ألوان الهروب من دنيا الحقيقة إلى دنيا الأوهام والأحلام قد يُلغي العقل والفهم السليم لحقائق الوجود، ويُعبّر عن المشاعر المنطلقة من العقل الباطن دون تحليلٍ أو تفسيرٍ، ولفظة "هنا" التي تنبثق من قلب المرأة تبدو تعبيراً عن تراكماتٍ وتجاربَ ذاتيةٍ وموضوعيةٍ استطاع القاصّ أن يجسّدها، ويرسم أبعادها النفسية حيث يغدو الترميز هنا ذا دلالاتٍ إيحائيةٍ تنمّ عن الرغبات والأمنيات التي تتمناها المرأة في مجتمعٍ استهلاكي اقتصادي وصناعي وفكري انهزمت من صخبه، وضجيجه إلى "هنا" حيث المزرعة بخضرتها ومائها وجوّها الطبيعي الذي يتحرّك خلاله الشابّ محطّ الأمل ومفجر الرغبة والملاذ الآمن الذي يوصلها إلى السكينة والهدوء، ولم يكن هو بدوره سوى إنسان نظيفٍ بسيطٍ أو أنه يدّعي البساطة وهو أمام هذه الرغبات اللاهفة.

"فأنا ما زلت لا أعرف ما خفي من المرأة، وما زلت لا أعرف كم يختلف ذلك عما ظهر من الحيوانات التي كنتُ أرعاها. مشرعة الأذناب، أو تلك التي من السهل إشراعها"...

إن المستوى الترميزي في القصة يتفوق على المستويين التعبيري واللغوي إذْ عمد القاص إلى طبعه بطابع الذاتية الشخصية، ولكنه أسقطه بصورةٍ فنية على بعض المشكلات الواقعية واستلهام المنطق الإيحائي من خلال الواقع نفسه ومن ثم فإن الرمز يتخذ مساراً جديداً يمكن أن نسميه (الرمز الواقعي)، ولعل هذا المسار الذي عرفناه في الشعر يجسّد ما ترمي إليه القصة أصدق تمثيلٍ في الترميز للرغبات العاطفية التي تمور في النفس الإنسانية بالمزرعة والظلال والثمار والبركة والنسر، والتعبير في هذا كله يأخذ جانب التلميح و (الإسقاط) النفسي الذي يحمل في مدلولاته رؤيةً واقعيةً يطرحها من خلال التعامل مع المزرعة ونباتها وهوامها من دون أن يغرق في عالم الخيال والحلم مع أنه استرجع كثيراً من ذكرياته الشجية "يحظّر قطعياً تطعيم التفاح في مثل هذا الوقت.

أخفض رأسه. كان عليه أن يحدد فترة غيابه عن القرية أطول ما يمكن كي لا يرى التفاح الذي نصح بتطعيمه منذ أيام بلا أغصان..."

إن للتفاح في الموروث الشعبي بُعداً جنسياً فهو الثمرة المحرمة التي ما إن ذاقتها المرأة حتى كان ضياع الفردوس من البشر.

وكذلك المزرعة والبركة والبطّات رمز الأنوثة التي تُغري الذكورة بالاقتراب فيتجلّى النسر في عليائه رمز الأنفة والكبرياء متسامياً عن الجيف، والصغائر، وقد التزم القاصّ بالتعبير عن الرغبات المكبوتة فأخضع القصة لما يقتضيه الموقف ويعّبر عن الحقيقة الأزلية في انجذاب الذكورة إلى الأنوثة حيث يعمد إلى الانحدار برمزه وإسقاطه من علياء عنفوانه ويجعله يعيش لعبة الجسد، كل ذلك من دون أن يصرّح الكاتب بعبارةٍ واحدة مكتفياً بالتلميح دون التصريح:

"كان ينظر من علٍ، الأرضُ ملوّنةٌ، مقسّمة إلى مساكب واسعة بما لا يحدّ، والماء يتدفق عبر حدودها، وهو يحلّق فوقها. الماءُ يأتي من بحيرةٍ واسعةٍ. طار إليها. وقف فوقها. كانت الزرقة والكائنات الملونة تتحرك عبرها. صارت تضيق والكائنات تتصاغر. صارت نقطة زرقاء. ضاعت فيها التفاصيل الملونة. زرقاء قاتمة. نقطة سوداء.

كان في الأعلى فارداً يديه يحركهما. ويحرك رجليه للأعلى وللأسفل ثم يتبعهما ضحك وهو معلّق في الفضاء. ما بين الأرض والسماء. تضاحك حين غابت البحيرة والأرض، وتذكر كيف كانوا يقهقهون. حين يلاحظون النسر واقفاً. إنه يضاجع الهواء. وتراخت الضحكة حين لم يكونوا يجيبون على التساؤل الذي يلي... الذي يمكن أن يلي والذي لم يسأل.

لماذا كان النسر بعد وقوفه ذاك يتهاوى بسرعة باتجاه الأرض".

لقد استطاعت القصة أن تركز على شخصيتها المفردة، بإسقاطاتها المتعددة التي تجمعت في بؤرة واحدة -محرقها العاطفة- برزت من خلالها مجموعة أفكارٍ عبّرت عن الواقع النفسي والاجتماعي والاقتصادي في فترتين متباعدتين من حياة الشخصية

حياة الفقر والمعاناة والحرمان التي تُمثّلها الطفولة في القرية، وحياة العمل وطغيان العاطفة في مزرعة (السيد القادر) والعدوّ الحيويّ، زوجته التي عبّرت عن رغباتها بالرمز وعندما لم تفلح في جذبه إليها. كانت الدعوة الصريحة الصارخة.

والتي انتهت بتهاوي النسر أمام تشظي الشهوة وجاذبية الأنثى...

ثالثاً: العد التنازلي. قصة: أحمد سويدان.

تعود بنا القصة إلى فترة النضال الحزبي في الخمسينيات من القرن الماضي حيث كانت بدايات طلائع الأحزاب السرية تنشط لإيجاد الأنصار لها بغية تغيير الواقع السياسي والاجتماعي في سورية. ويعرض الكاتب لأنموذج حيّ من الشخصيات الفاعلة التي كانت تتحرك بحيويةٍ وفاعليةٍ تجمع حولها الأنصار، وتنشر الأفكار حتى التفتت إليها السلطة فلاحقتها واعتقلت من استطاعت الإمساك به فكانت المعاناة والتشريد للهاربين وكان السجن والتعذيب للمعتقلين، وفي كلا الحالين ظلم وموت ويتم وتشريد.

تعرض القصة لمجموعةٍ من الشخصيات التي تنخرط في التنظيم الحزبي من خلال الشخصية المحورية (نهاد) الشابّ الريفي اليتيم والمشرّد، الذي قدم من الريف إلى مدينة حمص. حيث تعرف إلى جورج قسيس مدير المدرسة الإنجيلية الذي حرص على تثقيفه وتوجيه فكره الوجهة الحزبية التي جعلت منه مناضلاً فذّاً استطاع بإخلاصه أن يجذب إليه (مريم) ابنة جورج، فحرصت على تقديم القهوة إليه بنفسها، والجلوس معه مُنجذبةً إلى فكره لا إلى شخصيته التي تخلو من الوسامة... تقول في إحدى رسائلها إليه:

"صحيح أنك لست وسيماً، ولكنك مثير، وهذا هو الأهمّ. إن وراء وجهك القاتم، وكثافة حاجبيك ثقة بالنفس، وفهم لمجريات الأمور، ومن هنا بدأ يتسلل حبك إلى قلبي..."

تزين قصة الحبّ بين نهاد ومريم قصة النضال الحزبي وتستعر العواطف لكنها ما تلبث أن تنطفئ فجأةً حين تتكشف للسلطة أسماء الحزبين فيموت الأب بالسكتة القلبية بعد معاناته من التحقيقات الأمنية، ويلاحق نهاد ثم يسجن، ويفرج عنه لكنه يخرّ صريعاً برصاص السلطة في الثاني عشر من حزيران عام 1967 في ساحة المرجة وكان يحرض الجماهير وينادي بسقوط الخونة والأنظمة البوليسية. مات مفجوعاً محطماً. وكانت البلاد تعيش أعمق هزيمة وطنية.

تبدو الشخصية الثانية مريم مرسومةً بعناية فائقة إذ تستكين إلى الواقع المؤلم نتيجة سجن الحبيب ثم موت الأب، فتتزوج من أحد أقربائها وتسافر معه إلى المهجر. لكن حبها لا يخبو فترسل رسالة إلى نهاد تعتذر له فيها عن زواجها وتدعوه -إن خرج من السجن- إلى الذهاب إلى مونتريال، وسوف ترسل له ثمن بطاقة السفر.

ثمة مسألتان يخرج منهما القارئ في القصة: الأول أن النضال الحزبي كان في البداية من أجل الوطن والتغيير الاجتماعي ويقوم على أيدي الطبقة العاملة، والثانية أن الحب تلاقح في الأفكار من دون العوائق التي تفرضها الفروقات الطبقية.

رابعاً: شيء يشبه الذاكرة. شيء يشبه الزكام. قصة: د. محمد جمال طحان:

يتعرّض القاص بالنقد اللاذع لقضيةٍ حيويةٍ في حياتنا الإدارية والتنظيمية فيسلّط الضوء على قضيةِ الانتخابات والكيفية التي تتم بها اللعبة التي تقوم على تحكّم السلطة في تزكية المرشحين والإيعاز إلى غير المرغوب فيهم بالانسحاب، ومن ثم إعلان النتائج التي قد تبدو (مسبقة الصنع).

تبدو شخصية (محمد) المحورية في القصة شخصيةً مثقفةً تدرك أبعاد اللعبة، ومع ذلك فهي تعمد إلى كسر الرتابة المعهودة، إذ تحاول أن تكون وسط هذه المعمعة على الرغم مما يمكن أن يجرّه عليها اختراق الناموس الانتخابي من وبال... لا بدّ أن تنطلق لتعبّر عن آمال شريحةٍ من المثقفين ما دامت شروط الحرية والتعبير والاختيار والديمقراطية قائمة، وهي التي أرادت لهذه الشروط أن تخرج عن كونها شعاراً وتتحوّل إلى واقعٍ وممارسةٍ بغية التغيير وصعود المثقفين إلى الأمكنة التي يجب أن يكونوا فيها قبل غيرهم.

تدين القصة الأجهزة الإدارية التي لا يهمها سوى رؤيتها الخاصة المتمثلة في اختيار شخصياتٍ دون سواها لتكون في

المواقع المحددة لها على الرغم من تلوّث هذه الشخصيات إدارياً وخلقياً:

"يكاد عقلي يختلّ. تصور يا محمد... حمدو العتّال... تعرفه... صاحب الأداة التي توضع على الزنار... تعرفها (الغمزوية) هذا الرجل صاحب المشكلات الذي يقلق الحي بصوت آلة التسجيل كل ليلة. هذا الذي صرخ بوجه الزعيم: أنت لست زعيماً... أنت حرامي... واللجنة كلها مرتزقة. حصدتم آلاف الليرات من وراء مصاعد الحي وتنظيف المجاري وإصلاح شبكات المياه... هذا... هذا... الذي سماه الزعيم رئيس اللجنة (حثالة الحي) هو أيضاً رشّح نفسه وقبلت اللجنة ترشيحه... أما أنا فيقولون لي (بكّير) لم يحن الوقت بعد لتصبح باللجنة. اللجنة عملها صعب، وبحاجةٍ إلى مران... أنا الذي عملت طوال أعوام متابعاً تنفيذ ما تقترحه اللجنة، يهملون طلبي، ويقولون: رئيس البلدية لم يوافق على ترشيحك..."

إن تصميم الشخصية المثقفة على خوض غمار عملية انتخابات لجنة الحي يجعل النصّ القصصي حاملاً فكراً هاماً يوحي بضرورة إقدام المثقف على المشاركة الفاعلة وعدم الانسحاب إلى الظلّ، وترك الساحة، والإدارة لأولئك المرتزقة الجشعين الذين يتحكّمون بمصير بقية فئات الشعب. وقد نجح القاص في جعل شخصيته تخوض غمار المعركة، فأضفى ذلك على القصة واقعيةً جميلة، ومع أن (محمد) لم يفزْ إلا أنها الخطوة الأولى نحو محاولة التغيير وعدم القبول بواقع إداري مُدان. وهذا ما انتهى إليه الكاتب في النهاية التي تنفتح على كل التجاوزات التي يراها المواطن، ويسمع بها من حين إلى آخر. إضافة إلى الشائعات التي تنتشر قبل الانتخابات وبعدها حول المرشحين والفائزين، فالفائز متهّم ومتواطئ، والراسب يدين ويشجب، والمعارض مشكوك بوطنيته، والحي الذي لا يلتزم "حي سافر يريد أن يسيء إلى مدينتنا. أهالي الحي لديهم ارتباطات سرية مع الأجانب. أسماء لجنة الحي يعينها خبراء في الإمبريالية العالمية..."

لقد طرحت القصة بكل بساطة وعفوية صورةً لبعض الشخصيات الوصولية التي امتازت بالتذبذب، وإجادة ركوب الموجة من دون انتماء حقيقي إلى الجمهور الذي ينبثقون منه، مع ما يمكن أن يستشفّه القارئ من خلف السطور حول اختفاء دور المثقفين وقلقهم وحيرتهم على الرغم من رؤيتهم الصادقة للأمور وانتمائهم الحقيقي للوطن.

خامساً: غسيل الصوف. قصة: هدى يونان:

المرأة في الشرق تعاني أكثر مما تعانيه سواها في المجتمعات الأخرى بسبب العادات الاجتماعية التي تحكمها. فهي ربيبة البيت وأسيرة الظروف والأحوال التي تحيط بها. يتقرّر مصيرُها داخل البيت، ولعل ضيق الحيّز الاجتماعي، وضيق المساحة الجغرافية التي تتحرك فوقها يلعبان دوراً كبيراً في تقرير خطّ مسيرة حياتها.

ليلى الصبية الشابة التي تعيش في بيئتها الريفية على ضفاف النهر هانئة سعيدة تغسل الصوف مع أترابها للأعراس وتشارك الصيادين أفراحهم بصيدهم النهري. ما تلبث أن تبدأ تلف حياتها الكآبة حين تجد أختها التي تصغرها بعامٍ تُزفّ إلى زوجها، لكن هذه الكآبة تزداد حدّة وقتامة، وهي ترى أختها التي تصغرها بخمس عشرة سنة تزف أيضاً إلى رجلٍ يخطفها أمام ناظريها لتبقى وحيدةً منطويةً على نفسها تندب حظها العاثر الذي أبعد عنها الخُطّاب وهي على ما هي عليه من الأنوثة. مما دفعها للتساؤل:

"لماذا اختار "كامل" أن يتزوج (رجاء) أختها بالذات؟ ورجاء صبية الخامسة عشرة؟ وليلى ابنة الثلاثين. لعله هذا هو السبب بالذات فهل هناك من يناقش في موضوع: من الأحلى؟ ومن الأجمل؟ ومن الأكثر رشاقة؟!..."

إن ليلى التي تجاوزها القطار تفقد رونقها ورشاقتها وتضطرب مشاعرها وتجد نفسها متجهةً إلى النهر تزفّ نفسها إليه فيطفو شعرها على سطح مائه كما كان يطفو الصوف المغسول للأعراس.

إنه التوتر الشديد الذي يصيب فتاةً في الصميم فيشحن أحاسيسها ويغذّي تفكيرها بالقنوط واليأس في غياب معايير تربوية ودينية واجتماعية فتلجأ إلى الانتحار سلاح الضعفاء، وفاقدي الإيمان والصبر، وتنتهي بلمحة عينٍ حياةُ أنثى كانت لها آمال عريضة وطموحات ليس لها حدود، ويمكن للإنسان أن يلمح من خلال انتحار العنوسة مسؤولية المجتمع الكبيرة. وهذا المجتمع الذي لا يقيم وزناً لهذه المسألة الحيوية التي تساهم العادات والتقاليد في صنعها إلى حدٍ ما. في مجتمعٍ مغلقٍ تموت فيه الأنثى من دون أن تتذوّق اللذة الحقيقية، أو تعرف ملذات العمر، وعطاءات الحياة الإيجابية. فإن مات الإحساس الاجتماعي انتهى كل شيء.

ومع ذلك فإن القصة إيماءةٌ سريعة لمسألة بالغة الأهمية نحن بحاجة ماسة للالتفات إليها بعناية أكثر تركيزاً، ولعل القاصة قصّرت في ذلك حتى بدا انتحار المرأة الثلاثينية غير مقنع. وقد وقعت القصة في غلط حسابي إذ قالت: "والآن يقفز [الدور] عنها (ليلى) إلى رجاء أختها الأصغر منها بعشرة أعوام".

ثم قالت في سطر تالٍ "رجاء صبية الخامسة عشرة. وليلى ابنة الثلاثين"

سادساً: ضباب الأيام. قصة: د. أحمد نزار صالح:

في عصر العولمة تنقلب المفاهيم وتتغيّر الموازين الحقّ. ويغدو الموظف الشريف في عمله. النقي في حساباته، موضع تندّرٍ واستخفاف، لأنه لم يجار العصر، ولم يتعرّف إلى أبعاده ومعطياته. فيغدو صوتاً ناشزاً في مجموعة أنغامٍ هوجاء غير مدوزنة في الفرقة التي تجيد التطبيل والتزمير.

إن زياد التنبك ابن الثانية والخمسين الموظف المالي الذي لم يتزوج فانقطع لحساباته وجداوله. وعشق النزاهة فلم يرتشِ ولم يزوّر يُبتلى بموظف معوّج الأخلاق. يُضيع جداول الضرائب، مع أنه لم يفقدها وإنما أخفاها بمعرفة التجار دافعي الضرائب. وحين يهدّده بفضح أمره يدفع إليه امرأةً جميلةً تزحزحه عن صرامته وتعيده قسراً إلى طبيعة العصر وواقعية المرحلة.

"جلستْ على المقعد المقابل له. وضعتْ ساقاً فوق ساق. سترتْ ما عري من فخذيها بحركةٍ ارستقراطية مغرية!..

بيضاء البشرة. سوداء الشعر. خضراء العينين. ممتلئة الشفتين. شامخة الصدر. ضامرة الخصر. مدوّرة الأرداف. مستوية الظهر..."

ما تلبث أن تعلن أنها زوجة الموظف المالي سلمان، وهي التي أضاعت جداول الضريبة. وتدعوه لتناول الغداء، وهي تعلم أنه عازب.

تنطلق القصة من إدانة الواقع الإداري الرسمي، وتثبت تغلغل الفساد في ثنايا المؤسسات الرسمية، التي تعمل على إزاحة الشفافية والنقاء والصفاء ليتحوّل المجتمع وإدارات الدولة إلى مجرد هياكل يتحكّم بها التجار هرباً من دفع الضرائب، وهذا لن يتسنى لهم إلاّ بالرشوة والتزوير في غياب المحاسبة والمراقبة والمساءلة.

وإمعاناً في الفساد فإن الطغمة المنحرفة بالتعاون مع العاملين في الدولة بضمائر ميتةٍ لا تتوانى عن القضاء على الشفافية والنزاهة فتكمل مسلسلها الدموي بإخفاء زياد التنبك عن الأنظار، ومن ثم إحالته إلى القضاء، ومحاكمته بدعوة ترك العمل من دون إذنٍ مسبق، وقد راجت إشاعات كثيرة عن اختفائه، فقيل إنه جنّ ويتجوّل وحيداً على الرمال في شاطئٍ مهجورٍ، حاملاً مصباحاً زيتياً يشبه مصباح ديوجين، وقيل إن ضميره بعد أن انحرف وراء المرأة الفاتنة قد قتله، وقال آخرون إنه هاجر بحثاً عن الحقيقة المطلقة. وسلمان مرؤوسُه في الضرائب اعترف بأنْ لا أحد يعرف سرّ اختفائه.

إن القصة تأخذ على نفسها مهمة التعرية والكشف والإدانة وتحت هذه المهمة يأتي رفض الواقع الراهن حيث تبرز مهمة الأديب التي تسعى لتعبئة الشعور وتعميق الوعي بحقيقة (لا معقولية) استمرار الواقع الفاسد، وضرورة تغييره، والإيمان بإمكانية التغيير، والالتفات إلى المجتمع النقي النظيف، والإدارة المسؤولة، ومن خلال التعرية يبدو البغاء الإداري الذي هو وسيلة بيد الفاسدين كالبغاء الجنسي، إذا لم يكن يفوقه خطورةً، فإذا كانت المومس تبيع جسدها لمن يدفع، فها هي الطغمة المتاجرة بأموال الشعب تدفع بهذه المومس لتطمس أرقام السجلات الضريبية، ومن ثم لترميَ الرجل الخمسيني العازب في شباك عهرها. ولم تكتفِ بذلك بل كانت طعماً دسماً لإزالة الشفافية من الوجود.

سابعاً: قصص قصيرة جداً. لـ: ضياء قصبجي

سبع قصص قصيرة جداً لا تضع ضياء قصبجي لأيّ منها عنواناً -كعادتها- وإنما تمنحها رقماً من (1- إلى -7) وتتراوح موضوعاتها بين الذاتي الأنثوي وبين الإنساني العام والاجتماعي. تتّضح من خلالها بعض العلاقات بين المرأة والرجل والعادات، والمعاصرة، وطغيان جبروت الذكورة.

اعتمدت القصص في أسلوبها على الجمل القصيرة تارة والطويلة تارة أخرى من غير حكائيةٍ قصصيةٍ أو حوارٍ مشهدي. نظراً لارتكازها على توليدات جديدة أو تقليديةٍ معروفةٍ تبدو مكثّفةً تتكاثف معانيها حيناً، وتتعارض حيناً آخر، وتتواشج هذه التقنية

لتحقيق صورٍ جديدةٍ قد تؤنسن فيها الجمادات "لم يجد غير عصاه معلقةً أمام عينيه تهدّده" وقد تعامل الإنسان معاملة الوحش "أحب الأوغاد، وأحب ترويضهم" وتشبه المرأة باللبوة:

"أريد أن أدع هذه اللبوة الشرسة"

وتحويل الإنسان إلى حيوان لتضخيم صورته وبيان قبحه من شأنه أن يثريَ القصةَ، والقصةَ القصيرة جداً على وجه الخصوص نظراً لما توحيه من رموزٍ ودلالاتٍ أو بطشٍ أو مكرٍ أو غباءٍ أو خداعٍ أو سوى ذلك مما يضفي على القصة المكثّفة لوناً من الكشف الخاطف أو الإشارة إلى عوالم لا تريد الكاتبة أن تتحدث عنها مباشرة...

محمد قرانيا

